

أخت القم ابنة الشعراء



من بين مجموعة الصور التي نشرتها وكالة «رويترز» من أرشيفها معتبرة إياها «أكثر اللحظات الدرامية التي طبعت أحداث العالم وأخباره طوال السنوات العشر المنصرمة»، قام ملحق «نوافذ» الثقافي (جريدة «المستقبل» 27 كانون الأول 2009) باختيار صورة لجرافة إسرائيلية تواجه مستوطنات!! وكأن الذين هدم الاحتلال الإسرائيلي بيوتهم وشردهم هم المستوطنون الإسرائيليون!!

ولم يكتف الملحق المذكور بذلك، بل انتقى صورة ثانية لمقاتل فلسطيني «إرهابي» يخرج مع سلاحه من جهاز السكان!

إذا، حصّة فلسطين - بحسب القائمين على «نوافذ» - هي الآتي: مستوطنون مساكين تُهدم بيوتهم، وفلسطينيون إرهابيون يستطيعون الوصول بأسلحتهم إلى كل مكان!

«الغاوون» إذ تجد نفسها مضطرة إلى هذه الإشارة السياسية المباشرة، فليسبب: أول يتعلّق بكون ملحق «نوافذ» ملحقاً ثقافياً وبالتالي فالقائمون عليه مثقفون، وثان لأن أحداً من المثقفين الآخرين لم يُشر أو ينتقد مثل هذا العمل، للأسف.

داعمو «الغاوون»

سليم الصحناري

فادي خياط - هاجر العجلان

نديم ضوط - عون جابر



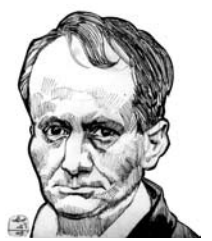
أشباح غويا السوري
أكرم قطريب

11



حطاب البهجة أو ملاك النظرة الأخير
محمد آدم

5



علاقة الموسيقى بالشعر
فادي العبدالله

4

عباس بيضون حين قارن، في مقال نشره بالألمانية، بين مقالَين لبيضون كتبهما في وقت واحد: الأولى بالألمانية قال فيها: خلّصونا من «حزب الله»، والثانية بالعربية قال فيها إن ما فعله «حزب الله» يجعلنا نشعر بالفخر ونرفع رؤوسنا!

×××

«... ثم إن صموئيل شمعون واحد منّا. ليس شيطاناً ليُرجم ولسنا ملائكة صالحين، يكفي أنه مع مارغريت أوبانك أنشأ مجلة كـ«بانيبال» هي الآن منبر عالمي للأدب العربي، ثم أنه مع أوبانك جاء ببوكر والـ39 كاتباً. هل تريدونه قديساً؟»

عباس بيضون، «السفير» 18 كانون الأول 2009

يكرّر بيضون الحجّة نفسها: جميعنا فاسد، اتركوا ما لصموئيل لصموئيل.

«هل تريدونه قديساً؟» يسأل عباس بيضون، وبالفعل نحار بماذا نجيب؟ فهل نحن فعلاً أمام خيارَين لا ثالث لهما: صموئيل قديس أو صموئيل مقاول؟ ثم لماذا صموئيل دائماً؟ وما السرّ في أن جائزة لا تقوم إلا وهو والشّلة نفسها فيها؟

هكذا يتحوّل بيضون إلى محامي دفاع، بل ومدّاح وهتّاف لشخص أمّي مثل صموئيل شمعون، فقط لأن في يده اليمنى بعض بطاقات سفر، وفي يده اليسرى أوراق اعتماد لبعض الجوائز. وبكلّ خفةٍ ينعت بـ«العالمية» مجلة كـ«بانيبال» تطبع 300 نسخة بطريقة «الريزو – غراف» اليدوية، ولا تُوزّع في أي مكان سوى على الأقسام الثقافية في الصحف العربية ليكتبوا عنها (شهيرة بين المثقفين نكتة طلب صموئيل من إحدى المكتبات اللندنية وضع نسخة من «بانيبال» في واجهتها لدقيقتَين فقط لالتقاط صورة، وبعد ذلك قيامه بنشر الصورة على موقعه السطحي «كيكا»، مع تعليق يقول: «بانيبال معروضة في أهم المكتبات اللندنية»!)

... ورحمةً بالقارئ، سأكتفي بهذا القدر من نقاش مقالة العار هذه، كي أنتقل لرواية حادثة بالغة الدلالة، بالإذن من زميلتي زينب عسّاف، من بين حوادث كثيرة، لا يعرفها سوى قلةٍ. فقط كي يلمس القارئ مستوى الحضيض الذي استنقع فيه وسطنا الثقافي، ومن ثم لأنكون مباشراً في قول ما سأقوله بعد ذلك.

حادثة «الصُعق»

في شهر أيّار من العام 2007، وقد كانت زينب عساف ما تزال تعمل في القسم الثقافي لجريدة «النهار»، قامت رئيسة القسم جمانة حداد بتكليفها الكتابة عن كتابها (أي عن كتاب جمانة حداد نفسها: أنطولوجيا الشعراء المنتحرين). كتبت زينب مراجعة بسيطة للكتاب لا تحتوي كلمة إطرء واحدة، بل مجرد عرض لفكرة الكتاب ومحتوياته. فإذ بالمقال يُنشر (تاريخ 23 أيّار 2007) وقد أضيفت إليه جُمْل مدائحية متورّمة من نوع: «الكتاب الصاعق»، «مهنية قلّ نظيرها في هذا الزمان»، «يصعقنا الكتاب»...!! (لا أعرف سبب هُوس جمانة حداد بـ«الصعق»، حيث أنها كتبت على غلاف كتابها المذكور أيضاً (التمّة ◀ 21)

عصفور لهزلية «صموئيل 39»، كان ثمنه فوز علوية صبح بـ«بوكر» هذا العام؟

ثم هل يُعقل أن تكون علوية صبح محكّمة في مسابقة إحدى الفائزات فيها (جمانة حداد) هي مديرة جائزة تقدّمت إليها علوية صبح؟!

إذا؛ علوية صبح تُفوّز جمانة حداد، وجمانة حداد تُفوّز علوية صبح. وصموئيل شمعون يوزّع الشّربات!

هذه الفضيحة لو حدثت في بلاد تحترم نفسها، لقضيّ على المستقبل الأدبي لأصحاب الفضيحة.

أمر جابر عصفور ممثّله الرسمية في «بوكر» شيرين أبو النجا بالانسحاب، ولم يكن ثمة من حجة تقولها سوى «التصويت الرقمي»! يا ساتر! والجميع في بيروت يعرف (ويتداول) أن شيرين أبو النجا وعلوية صبح أمضتا أجمل سهرات السمر سوياً!

لقد عرف الجميع أسماء لجنة التحكيم (الجديدة) قبل الإعلان عنها بأسابيع. بل وبات الروائيون المرشّحون يطاردون بعض أعضاء اللجنة بالعزائم والسهرات... والمقالات أيضاً (فجأة استفاق حسن داوود على أهمية أعمال طالب الرفاعي فخصص قبل أيام من إعلان النتائج صفحة كاملة عنه في ملحق «نوافذ»!).

هذه مهزلة.

يدافع عباس بيضون عن علوية صبح لأنها «زميلة» وعن حسن داوود لأنه «زميل». وقبل ذلك بأشهر دافع بيضون عن سطو جمانة حداد على مجلة طلابية بحجة «الشرف» (راجع مقالته المعنونة «الآن الكتابة كاغتتيال»، «السفير» 28 كانون الأول 2008)! ثم يدافع جابر عصفور وعبد وازن عن علوية صبح بحجة «عدم الخضوع للابتزاز»!

إنهم يدافعون عن الفساد بحجج أخلاقية! إنهم يروّجون للفساد بذرائع الشرف والزمالة وعدم الخضوع!

×××

«أكثرها (الجوائز) يُمنح ويُوزّع في هدوء فلا يسأل أحد عن استحقاق الفائز ولا تؤاخذ اللجنة المانحة ولا يتحرّى أحد أسماء أعضائها أو يدقق فيهم، ولا تُحاكم الحوافز والمعايير والحصص. يرضى الرابع والخاسر فتلك عطية كريمة ولا يجوز أن تعرف اليمنى بما فعلته اليسار فيها ولا سبب لأن ننكّد على أصحابها صنعهم الخير»

عباس بيضون، «السفير» 18 كانون الأول 2009

يقول عباس بيضون إن الفساد في كل مكان فلماذا نريد التدقيق في فساد «بوكر»؟!

تثير عجبي حماسة شخص مثقّف كبيضون لتزعّم حركة الفساد الثقافية. تثير عجبي قلة النزاهة التي مارسها لسنوات طويلة منذ تسلّمه منبر «السفير الثقافي»: محاربة الموهوبين وعدم النشر لهم، تعويم الأساخ وعديمي الموهبة، تشكيل ميليشيا ثقافية ذات وجه طائفي واضح (أليس هو صاحب فكرة وراثة الشيعة الثقافية للمارونية الثقافية، بعد وراثة الشيعة السياسية للمارونية السياسية؟).

لا أفهم كيف لمثقّف، أي مثقّف، أن يكون طائفيّاً. كيف لمثقّف أن يكون مزدوجاً وباطنياً وكاذباً. ويحضرني هنا ما قام به الشاعر العراقي خالد المعالي بعد حرب تمّوز، حيث فضح ازدواجية

الترويج للفساد بحجج أخلاقية!

هذه آخر بدعنا الثقافية.

لن أرّد على مقالات ذات طابع استفزاري

محض، تحديداً مقالة «ثقافة المكائد» لعبده وازن («الحياة» 7 كانون الأول 2009)، والتي تصلح لأن تكون مثلاً فذاً لتلك الثقافة المكائدية (يقول وازن مثلاً إن قيامتي قامت، لماذا؟ «لأنه لم يفز في مسابقة الـ39، وكان هو يتوقع الفوز لأنه يعدّ نفسه أهم أبناء جيله»! مع أنه يعلم، هو وشريكه صموئيل شمعون، أنني وزينب عسّاف كنّا قد رفضنا أصلاً مبدأ ترشيحنا منذ أول إعلان عن المسابقة)، بل سأناقش مقالاً خطيراً لعباس بيضون بعنوان «الجائزة» («السفير» 18 كانون الأول 2009)، محاولاً من خلال التعقيب عليه جلاء صورة «المعركة» وأسبابها الحقيقية، وبالتالي ضرورة ما تقوم به «الفاوون» في وسط ثقافي بزّ الوسط السياسي في فساده.

×××

«الضحية الأولى كانت علوية صبح... وعلوية صبح روائية زميلة (أقول زميلة)... تمّت التضحية بها».

عباس بيضون، «السفير» 18 كانون الأول 2009

لا بدّ لأيّ قارئ من أن يفكّر في معنى تشديد بيضون على كلمة «زميلة» والتوكيد عليها: «أقول زميلة»! بل إنه أنهى مقالته المذكورة بالجملة الآتية: «كانت معركة سخيفة سقط فيها الزملاء»...

الطابع التحريضي لا تخطئه عين: علوية صبح زميلة، ولولا الحياء لقال: لبنانية.

يأخذ بيضون على إبراهيم عبد المجيد والروائيين المصريين تعصّبهم، وفي الوقت نفسه لا يكتفي بتعصّبه هو، بل يقوم بالتحريض أيضاً.

والحقّ أنني لا أعرف ما الفرق بين ما قاله إبراهيم عبد المجيد وما قاله «الزملاء». عبده وازن سخر من نظرية المؤامرة على مصر، ثم أيد نظرية المؤامرة على علوية صبح. عباس بيضون انتقد عبد المجيد لانتقاده لجنة «بوكر العربية» بعد خسارته، ثم امتدح علوية صبح التي بعد خسارتها قدّعت تقديعاً في شتم اللجنة ورئيسها الذي وصفته بـ«روائي درجة عاشرة». أما «الزميل» جابر عصفور الذي كان قد أعطى عظةً للروائيين المصريين الخاسرين بضرورة احترام قرارات اللجنة، فلم يترك منبراً لم يُهن فيه هذه اللجنة وينتقص من كرامتها بمجرد خروج علوية صبح. لا بل إنه نسّق مع عبده وازن فكتباً مقالَين إرهابيّين (في «الأهرام» و«الحياة»)، قبل يوم واحد من إعلان اللائحة القصيرة! يدعوان فيهما اللجنة علناً إلى تريبج علوية صبح، وإلا!

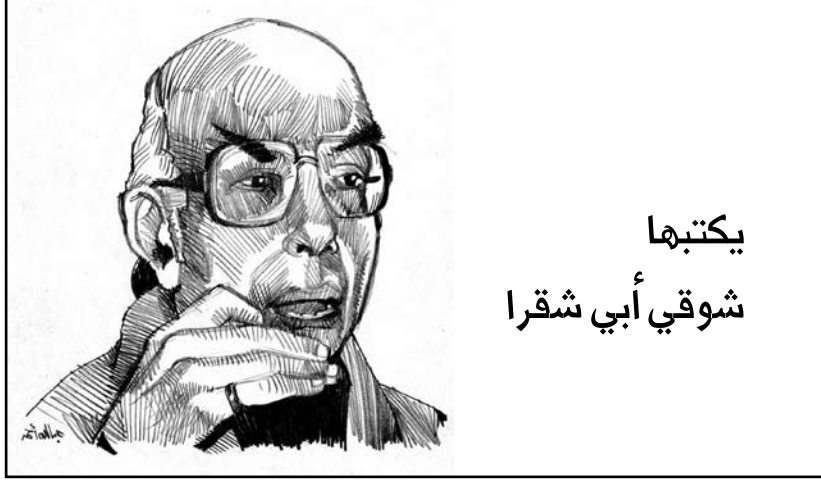
هل ثمة «جسارة» أكثر من ذلك: الدعوة العلنية إلى فوز متسابقة بالاسم مع التهديد بحرب إعلامية شاملة على اللجنة ورئيسها؟ ألا يُشكّل الانفعال المُشين الذي ضرب كيان جابر عصفور دليلاً أكيداً على صحّة ما كشفت عنه «الفاوون»؟ أليست شتائمها التي كالتها للجنة التحكيم وكلمات التحقير لشخص الروائي طالب الرفاعي، أدلّة دامغة على أنه كان «موعوداً» بفوز علوية صبح؟ هل ثمة بعد اليوم من يشكّ بأن إنقاذ جابر

درس

فج

التاريخ

ماهر شرف الدين



يكتبها
شوقي أبي شقرا

الكلمة والسلف

نسمع صداد الكلمة النظيفة ونرتقي السلالم والدرجات التي في صلب هيكلها ونصعد عظامها التي لا تنكسر من ضربة أو من هجمة عليها بالسيف أو بالسكين. وربما الأفضل أن نقول إنها كلما سممت وتكهربت فنحن سعداء وهذه أقلامنا تغير على مغارتها، على فجواتها ونحن نفعل ذلك حرصاً على ثرائها وعلى كونها تقبل الوجود وأن تزهر في حقولنا وأن تمشي على هدير خطواتنا وأن ترافقنا إلى حيث يحلو اللقاء وأن نصغي إلى الرنين الذي ينبعث من معدنها وأن نرسم على حائطها رسوم الغزو، أو السبي أو النصر والافتخار. ونظّل نحن قربها نربطها أو نفكّ الحبل عن جسدها الظريف الذي لا يتألم أو ينضب ما دمنا أصدقاء لها، ولنا من حروفها شراب الشفاء أو عصارة الرضى والمؤانسة، وأن نربح الدينار الذهبي من خدمتها وأن نكون حراساً على بوابتها وهي كبيرة وهي عالية تكاد تتخطى المكان والمساحات، لأن حدودها فوق الحدود ولأن الفضاء، حتى هو، لا يمكن أن يحتويها وأن يلجمها في مهدها وأن يشدّ العقدة ويجعلها عقدتين أو ثلاثاً. ولا رجوع إلى القهر إلى الفراغ وإلى الغياب، ما لم يصعب المقام وما لم ينته المؤلف من الترويض ومن أن يجلو الهندام وضحن اللطافة والضيافة، وهكذا يخرج الرحيق مع النحلة هي، ومن النحلة، من رضابها، ومن بوقها الذي ينفخ السلام والحب في أي غابة.

xxx

والكلمة هذه، لسا وحدنا من يجرها في سلة، في زحافة، في هودج من البلاغة والبيان البديع. إذ هناك السلف الصالح، هذا السلف الذي، مثلاً، كلما فتحت «المنجد» أحسّ أنه كبير في جلادته، في صلابته، وأنه إذ قام بالعمل القاموسي كان مبيناً وكان بطلاً في الصنع وفي أنه أمسك بناصية اللغة، واقتحم أدغالها

وأماكنها حتى الدقيق منها، حتى لم يخش أن يقف في نصف الطريق، نصف الرحلة إلى البعيد، إلى ذاك الهدف الذي كالقمر، هو هنا وعلى مقربة فيما هو على حرف المجهول وعلى مشارف الأزل الذي نغنيه دائماً ونطمح إليه دائماً أن يكون وأن نسير إلى رحمه ذات مرة.

ولا ضرورة للتكرار سوى من باب الاعتراف بالجهد الحاسم والأصيل، وبأن من الرجال من هو هكذا يشتغل في السرّ، في الضوء وفي العتمة معاً ويقوى على الموضوع بين يديه، ويوفر أساساً ورفيقاً للطالب والأديب منذ ربح من الزمان منذ سنوات طويلة. والمواد في منجد اليوم «هي أصلاً مواد منجد الأب لويس المعلوف، تراث المطبعة الكاثوليكية النفيس، زيدت عليه مئات المفردات والمعاني المستحدثة من لغة المعاصرين». وكفى المعلوف فضلاً أنه الذي وضع المرساة والإطار، وكانت الإضافات تالياً، في كل طبعة، ولا هدوء في هذا المجال في المتن وفي الإعلام.

والسلف الصالح نعثر عليه هناك أيضاً، في أفق الماضي، لدى البساتنة، والأول فيهم المعلم بطرس الذي له معجمه «المحيط»، وكلهم من أعلام النهضة الحديثة، وهذا هو المعلوف اليسوعي (1867 - 1946)، وهذا هو المعلم بطرس (1819 - 1883)، من الأركان من الذين لهم فتوحات في النهضة. وغيرهما أصوليون كثيرون ولسنا في صدد تعدادهم، وإنما نحن في سبيل تذكّار، وفي نوع من الحنين إلى الذين من أسلافنا ملأوا دنياهم بالغلة تلو الغلة وبالوزنات والثمار والروائع. ونحن إذ نكتب وإذ نبحت في عصرنا، في أيامنا هذه، نهترّ طرباً لأولئك وكيف أوتوا من الصبر ومن الاعتكاف ومن الحذب ما لا يُتاح لأحدنا في زماننا المرتجف من أنفلونزا الخوف والسرعة والبطالة في معنى ما، ومن أنه ينصرف إلى الزائل والعابر وإلى ما هو دخان سيكارة يذهب متبدداً في الهواء إلى

اللاشيء.

ولنا العبرة من أوراقنا ومن ممتلكاتنا وهي إن لم تكن ضئيلة، فإنها في بعضها ثمينة الحجم وعلى قدر من المسؤولية والثقة والنجاح. وكأننا في أعماقنا نتطاول ونزداد نزوحاً إلى السابقين من الرواد إلى الأوائل الذين تغالبوا على المواد المتراكمة على طاولاتهم على مكتباتهم، وقاموا بالجلل في كل أمر وشأن وسيطروا على موضوعاتهم وكان أنهم أشعلوا المدن والبقاع حيث هم نزلوا ثم لم يتواروا ولن.

xxx

نضيف إلى ما سبق من القول قولاً ثانياً ترحاباً بالروائية والقاصة ليلي بعلبكي التي حلت بيننا هذه الأيام، مع صدور ثلاثية لها وأولها «أنا أحياء»، عن «دار الآداب» في بيروت، معاداً طبعها.

وليلي من الطليعيين والطليعيات في الكتابة الروائية، وفي أنها كانت فاجأت القارئ اللبناني والعربي معاً بأنها الفتاة الشجاعة وفتاة الصراخ وفتاة البوح بما في ذاتها من طلب الحرية والانفتاح، وفي كيانها من حرقة ومن اشتاء وفي جسدها من ألوان المرأة التي تهبّ من سباتها من قعر العادات والتقاليد، ومن أتون التراجع والانكفاء، ومن أي عوائق في طريقها إلى كسر القيد، ومن سرير الركود إلى ركوب الموجة والسفر على موسيقى الأرض العطشى إلى الارتواء.

و«أنا أحياء»، كانت أطلت قبل سنين طويلة، وما زال وقعها في محلّه من الصواب، وفي عصرنا خاصة. وهي القصّة المشرقية والعربية حيث الجراءة تتجرأ وحيث المرأة لا يفوتها أن تتقدّم إلى ما وراء السياج، إلى ما وراء القواعد والضغوط، وما أن تكون هكذا، تحصل على نصيبها من هذه الحياة، وكانت في حرمان ثم قفزت فوقه وكانت في كبت ثم نطحت ذلك وتضرّجت بالغاية حتى الثمالة، وغرست أكثر من شجرة تفاح في جنتها المخضبة بالخصب والرياح القويّة.

كما une mer, (تأخذني الموسيقى غالباً كبحر). أو قول راسين: «سerpents qui sifflent sur vos têtes (لمن هذه الأفاعي التي تفتح فوق رؤوسكم).

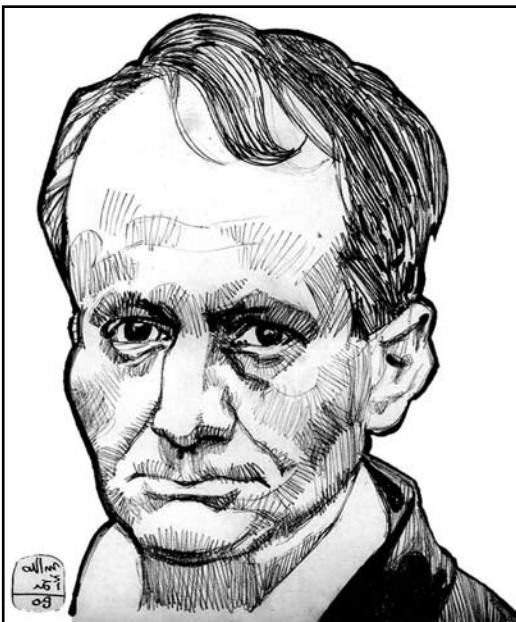
لندقق قليلاً في ميمات بودلير وسينات راسين. يسعى تكرار الميم إلى التذكير ربّما بحركة الموج المتكرّرة، في حين تُذكر السين بصفير الأفاعي. لكن حركة الموج ليست صوته، ولا صوته موسيقى، في حين أن الفرنسية قد تشير إلى صوت الأفاعي بالصفير فيما تصفه العربية بالفحيح. أي أن اللغة هاهنا تحكم أصلاً الاستماع إلى الصوت العاري فكيف لها أن تعود فتأخذه مثلاً ومن ثمّ تعتبر تصويره، التقريبي، لحناً موسيقياً؟ أكل كأكأة صوت الصباح؟ أفي وسعنا مثلاً أن نفترض أن النواصي، مُكرّراً من أحرف الصفير، كان يتغنّى بالأفعى حين قال «صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها/ لو مسها حجر مسته سراء؟» أو هل من مغزى لحنيّ للألف في بيت الممتنّي: «أحاد أم سداس في أحاد/ لييلتنا المنوطة بالتنادي؟» أم هي محض إطالة للبيت بإحلال أحرف العلة مكان السكّنات في البحر الوافر، للتدليل على طول الليلة (وتصغيرها للتعظيم على ما تجيز العربية)؟ وظيفة التصوير الصوتي بالأحرف ليست إذاً وظيفة موسيقية، بل، على أحسن الافتراضات، وظيفة تعبيرية في سياق القول الشعري.

بالمقابل، العنصر المتوافر في الشعر، والمشارك مع الموسيقى، هو الإيقاع. لنعد إلى ربّ الموسيقى الشعرية فيرلين في «فنه الشعري»: «الموسيقى قبل كل شيء/ لذلك فضلُ الوتر على الشفع»، لناحية عدد النبرات في البيت الشعري الواحد، أي أنه مباشرة، بعد ذكر الموسيقى، إنما يتحدّث عن إيقاع النبرات لا عن لحن البيت، وهو ما يتحدّث عنه نقّاده مثل هيلين دوغروب، إذ تشير إلى الاختلال الإيقاعي الذي يدخله حتّى على البحر الاسكندري ذي الإثني عشر مقطعاً أو إلى مزاجته بين ذوات الشفع وذوات الوتر من الأبيات، وذلك حين تتعمّق قليلاً أبعد من الحديث عن وجود مفردات تشير إلى عالم الموسيقى بكونها أثراً موسيقياً في شعر فيرلين! بل إن القوافي في تكرارها المضبوط إنما هي إشارات إيقاعية، كالضربات القوية في أصول الإيقاع وضروبه، وليست أصواتاً موسيقية. ونجد بعض فن الممتنّي مثلاً في مثل هذا التركيز الإيقاعي، كما في تقطيع كلمات البيت على قدر تفعيلاته مثل «أبلى الهوى أسفاً يوم النوى بدني»، الذي أطرب طه حسين حتّى كاد يرقص على ما قال مارون عبود مستنكراً.

ما تغيّر مع الخروج على عمود الشعر هو تحوّل الشعر إلى كتابة إيقاعية حرّة. فكما في الموسيقى، ليس الإيقاع ضرباً ثابتاً رتibia، بل هو دقق يقبل التغيّر والتسارع والتباطؤ والانجراف إلى ضروب أخرى، حتّى في تكرار نوبة بعينها كما أبرز سترافنسكي مثلاً، من خلال التلاعب بمواضع الشدّة والخفوت. أما أساليب الشعر فتتنوّع بين استخدام أحرف العلة والمد، أو حتّى الأحرف المتنافرة والكلمات «المقعّرة» أو التشكيل البصري عبر تقسيم الأسطر وترك الفراغات بين المقاطع... إلخ.

يبقى زعمٌ أخير يتوجّب بحثه، عن علاقة الشعر بالمفاهيم العميقة للموسيقى وأبنيتها، أي بالهارموني (التألف) والبوليفوني (تعدد الأصوات) والنشاز (التنافر) والصدى (التكرار)

لها من اشتراكات كل نغم مع غيره وبُعدّه عن الآخر من المتلائم منه والمتنافر، الحاد والثقل، الطبيعي وغير الطبيعي وغير ذلك» ف«بكل نغمة نظر من الحدة والثقل ولا يُقال للنغمة إنها حادة أو ثقيلة إلا بالنسبة إلى أخرى» (كتاب «الأدوار» لصفي الدين الأرموي). أي، بكلام أحدث، الموسيقى هي «دراسة الأصوات المربوطة بضوابط موسيقية» (النظريات الموسيقية، لسليم الحلو)، يُضاف إلى ذلك أن «اللحن ما رُكب من نغمات ورُتب ترتيباً موزوناً» («الشجرة ذات الأكمام»). فالموسيقى إذاً، وهي من فروع الرياضيات في تبويب القدماء، ترتبب مخصوص لأصوات مترابطة بعضها ببعض بنسب محفوظة لدى كل أمة من الناس، وهو فضلاً عن ذلك ترتيب موزون، أي أنه، غالباً، ما ينضبط على وزن من أصول الإيقاعات. أما الشعر فهو، على أحسن الأحوال «قول عُدديّ» بحسب الكندي، أي أن له عدداً ينضبط عليه، في إطار الشعر العمودي، حيث يكون عدد الحركات والسكنات منضبطاً على نسق ما سمعه الخليل بن أحمد الفراهيدي من مطارق الحدادين المنطوقة بإيقاع مخصوص على الحديد الساخن. هل في الشعر لحن، وهو عنصر الموسيقى المميّز



شارل بودلير، بريشة: عبد الله أحمد.

لها عن طرق الحدادين هذا، مثلما يميّزها عن أبواق السيّارات الموقّعة في التظاهرات؟ أي هل فيه ترتيب مخصوص لأصوات مترابطة بنسب رياضية مضبوطة؟ الجواب بداهة بالنفي. ليس فقط إن العهد بات عهد القراءة الصامتة منذ ما يقرب من ألف عام ونيف (ألم يكن الممتنّي العظيم «ينظر» في دوواين الشعراء الآخرين؟)، بل إن الحال على ما هي عليه وإن استعدنا لذّة إنشاد الشعر والتلمّظ بكلماته.

يمكن القول إن الناس عموماً قد ترفع حدّة نغمة الصوت أو تخفضها في التعبير عن حالات معيّنة، كالاستفهام أو الإنكار أو الإذعان، لكن الشاعر هاهنا لا يسعه ضبط مدى الحدة أو الثقل، مثلما لا يسعه أصلاً تقرير إن كان القارئ سيرى في هذا السؤال استخباراً أم استنكاراً، أو سيرى في تلك الجملة رضوخاً أم قهراً. أما الحديث عن تنافر الحروف أو سلاسة مخارجها فليس فيه شيء من لحن موسيقي بقدر ما فيه من تيسير القول في المنادمة أو الخطابة. بل إن الشأشة والفاقة وغير ذلك قد تُذكر أحياناً في هذا المعرض بكونها تعبيراً موسيقياً كقول بودلير: «La musique souvent me prend»

يبحث هذا المقال في علاقة الشعر بالموسيقى من حيث هما ضربان متنافسان من الفن، لا من حيث فكرة تلحين الكلام ولا من جهة علاقة الشعر العربي الحديث بالإنتاج التلحيني الذي تسلّق على حدّاثته مانحاً إياه شهرة أوسع من حدود الشعر، لكن بمضمون موسيقي متواضع. يعني هذا التنطح دعوى كلّ منهما قدرته على البيان الفنّي عن الإنسان في مشاعره ووساوسه وهواجسه وشطحه وانفعالاته. غير أن اختلاف الوسيلة، بين الصوت الموسيقي وبين الكلمة الدالة، لا يمكن في زعمنا تجاهله أو تخطيه، بحيث تستحيل المطابقة بينهما عبر افتراض التطابق في الموضوع المراد التعبير عنه.

إذا ما ضربنا صفحا عن تهافت الحديث عن شعرية الموسيقى من خلال «شعرية» عناوين المقطوعات، يظلّ أن علينا البحث أولاً في الحديث عن «موسيقى الشعر» ومدى جديته قبل استخلاص نتائج ذلك على مفهوم الشعر والمطلوب منه كما على مغزى الموسيقى.

عقيدة موسيقى الشعر أثر من الرمزيين الفرنسيين. إنه تحديداً إرث فيرلين، وبدرجة أقل ما فهمناه عن رامبو وبودلير ونظرية «تراسل الحواس» التي حدث بكثير من المنظرين والشعراء العرب إلى الحديث عن موسيقى الشعر، بل إلى افتراض أن الشعر موسيقى أساساً، ما يتيّح اللجوء إلى الإغماض بذريعة التعبير الموسيقي. أليس فيرلين القائل، في قصيدته «الفن الشعري»: «الموسيقى قبل كل شيء»، و«الموسيقى أيضاً ودائماً» و«لا شيء أغلى من الأغنية الرمادية/ حيث لقاء غير الدقيق بالمحدد»؟ أما بودلير فهو من زعم: «تأخذني الموسيقى غالباً كبحر»؟ أليس هؤلاء من تابعهم جيل سعيد عقل إلى حدّ الرغبة بالوصول «إلى البلد الحلو حيث الغمام/ بلون هديل الحمام»؟

غير أن معظم من تحدّثوا عن الموسيقى في الشعر، عنصراً بل جوهرًا له، كانوا في الأغلب لا يجيدون العزف على أي آلة موسيقية، فتأخذهم الموسيقى كما يأخذ البحر جبليّين لا يجيدون العوم، أو كما أخذت موسيقى الأم طفولة مارينا تسفتايففا، مغرقة ذواتهم في يَمّها، دون أن يكون في وسعهم تفكيك عناصرها أو فهم عملها. مثل هذه الموسيقى تتوسّع، إذ تشمل الذات، فيتوهمها شاملة العالم، بذات تغدو موازية أيضاً لتضخّم شعري يحسب أنه في كلّ مرّة نبيّ العالم وخلاصه. إلا أن الموسيقى لحن وإيقاع، فيما الشعر بلا لحن. نسترجع، متعمدين الكلاسيكية، تعريف كامل الخلعي في «الموسيقى الشرقية»، مطلع القرن العشرين، وهو ما استقاه من سفينة الشيخ شهاب الدين: سفينة الفلك ونفيسة الملك، ومن سبقهم من فطاحل الموسيقى المشرقية، فنقول إن الموسيقى «علم يُبحث فيه عن أحوال النغم من جهة تأليفه اللذيذ والنافر... واللحن... (اصطلاحاً) ما ركب من نغمات بعضها يعلو أو يسفل عن بعض على نسب معلومة... وقد أجمعت الأمم من جميع الطبقات على حب الألحان ولكن ذلك على حسب عاداتهم واصطلاح بلادهم. لأنك تجد لكل أمة من الناس ألحانا ونغمات يستلذونها ويفرحون بها لا يستلذها غيرهم ولا يفرح بها سواهم...»، أو كما قال المؤلف المجهول لكتاب «الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام» فإن «الموسيقى يسأل عن أحوالها التي تعرض

عن

علاقة

الموسيقى

بالشعر

فادي العبد الله

حطاب البهجة أه ملاك النظرة الأخير

محمد آدم

يا حطاب البهجة
توقّف

واترك - لي - تلك الضحكة
الناعمة التي تحتفظ
ببلاغة النسيان الخالص
وفكرة الضوء

ولا تجلس على باب بيتي مثل
حداد
بسنديانات
ومطارق
واترك لي قليلاً من الوقت
حتى أتذكر تلك الشفة التي
تعمل كمستعمرات نائية
وقبل أن تتحوّل إلى قارة
غارقة!!

أيها الزمن
يا حطاب الموت
ويا خطاف الزمن

يتشّم أخطاه التاريخية
ويلحس ذيله الطويل بتمعّن
أنفة
فيما يبحث لنفسه عن مستقرّ
ومستودع
في مسلسل العقل المنفعل تارة
والعقل الفعّال تارة أخرى!!
وفيما كنت تبحث كذلك عن
مراوغة العقل الإنسانيّ
في كافة الخرائب التي خلّفها
وراء الربّ
كنت تتشّم الضوء بأذنّيك
المدربتين جيداً
على السمع والطاعة
بينما يقبّع في داخلك ذلك
الشيخ المسنّ
الذي يقبض بكلتا يديه
على حشرة الرغبة السامة

مثل طبق طائر
وها أنت ذا تفرّكه في لحظة
من العمى
والتعب
الزمن!!
بين أصابعك الخمس
للتخلص منه وبحركة عفوية
مثل نغمة نشاز
أو كشيء زائد عن الحاجة تماماً
إذ ليس ثمة معنى لكل هذا العالم
سوى الفوضى!!
هكذا
وكما يفعل السفهاء من الناس
تماماً
رحت تجلس على السكك
التي تمتلئ بالبعوض والقمل
والذباب
والوحوش المدربة على
القتل والقتل
وكافة الفرائس التي تنهش
لحمك الحيّ
وكلاب السلطة ذات الرائحة
الزئجة
لتعرض عليها في أوقات فراغك
ومعاناتك
بضاعتك المزجة عن العقل
المنفعل تارة
والعقل الفعّال تارة أخرى
ولم تكن وحدها تلك كافة
المرايا التي تحملها بين جنبيك
مثل حبة من خردل
أوهي ثمرتك الطازجة الوحيدة
التي تحتفظ بها في جرّتك
أو تحت قبو بيتك المزدان
بالجماجم الفارغة
والمجلدات المنقوعة في
الماء الأسن
والنعاس الحارّ
وإنما تلك الروح المتأنّقة
الشبهة
والتي تقف شامخة
على بوابات الجحيم
وكافة القلاع الصدئة الراسخة
للروح التي تهيم دون أن تعباً
أو تهتمّ
بكل تلك الطيور السماوية
الغريبة ذات الرنين
من فصيلة العين الواحدة
والتي ترفرف بمنافيها
المعوجة عالياً
بينما تقف كافة الأفاعي التي
هربت من الجحيم فجأة على
مقربة منك
للتلهم ثمرتك الغضة
التي تضرعت
على كافة الطرق.



محمد آدم، بريشة: عبد الله أحمد.

والصلاة القائمة
كما كنت ترى أيها الشيخ
المسنّ - وبمجرد النظر -
أن الزمن مثل حفنة من الغبار
يمكن لك أن تستدرجها أو
تختزنها في أواني الذاكرة
الهَرمة
ويمكن لك - كذلك - أن
تستنبتها في أصص من العاج
أو البلاستيك
كما يمكن لك أن تلمسه أو
حتى تدركه بالعين المجردة
وتستطيع أن تفحصه ذلك
الزمن الكلب
مثل بعوضة لزجة
حتى لا تتعطل آلة الرؤية
الوحيدة التي لديك
أو تشغلك عن مراقبة تلك
الطيور السماوية الضالة
التي تهبط عليك من الجحيم
فجأة
أو تتنزل من الغيم

لا تترك لخيولك الصاهلة
المتوحشة والمدوية
عبر الأفق
وزناناتك الواسعة بحجم الهواء
أن تدوس بحوافرها التي تطق
بالشر والحتف
على تلك النظرة اليتيمة
الملقاة
على قاع الذاكرة
كتذكّار أكيد لبحار ميت
وعلامه نهائية
على صلاية هذا العالم
وتماسكه....!

الشيخ الرئيس
ابن سينا
ترى
لماذا أغمضت عينيك عن
طريق الجنة الآن
ووقفت بمفردك على مفازة
الجحيم
مثل كلب صيد

في مديح السيّدة
ج. عبد الحفيظ...
المرأة التي بكثافة
الملائكة وخفة النسيان!!

عيناك
تخرقان حُجب الزمن
والنسيان
وتحطان هنا أو هناك على
صخرة الروح
التي تندثر
مثل فكرة بلا خطأ واحد
أو حتى ملاحظة من أحد!
أيها الزمن!!
أيتها الحشرة السامة
ويا صانع السراقات
والعزم
كيف حافظت وعبر كل هاتيك
السنوات

بمهارة لاعب سيرك
وحذق عازف أورج ضريّر -
على هاتين العينين الواسعتين
الرائعتين
وذلك رغم صخورك التي تنحدر
ولم تقدر يدك المسنّنة هذه
أن تزيل من على حوائط
الذاكرة الدبقة
شكل الضحكة الوحيدة
التي برّنت الفراشات
وحوية جذع أعزل
ولم تعد تعرف كذلك
- حتى ولو لمرة واحدة -
وعبر أنيابك القويّة
أن تقتلع من على مرآة الزمن
الضحلة

هواء تلك المرأة الغامضة
التي تسكن الروح
بكثافة الملائكة
وخفة النسيان
تمهل أيها الزمن
تمهل!
ولا تكن مثل بخار وأعمى
فصوت خطواتك العليمة
المدربة يتردد عبر كل شيء
بدءاً من الضوء الراسخ
وانتهاءً بلحظة الموت الرنان
وحفلاته التنكّرية

وذلك
رغم أن نظاراتك التي تجري
على المحطات
والأرصفت
لتمسح كل شيء على الأرض
لا تترك سوى بقع من الغبار
والدم
على سلم الذاكرة المتآكل
أيها الزمن!!

والعرض والشرح والقفلة. غير أن أساليب الكتابة الموسيقية هذه استقطبتها بكل وضوح الرواية، على ما يوضح كونديرا في غير موضوع من دراساته، ولنا في جويس وبروخ وتوماس مان وغيرهم أمثلة على ذلك. بالمقابل ليس الشعر ما استقطبها، وتحديدًا الشعر غير الملحمي وغير الشيولوجي. فقد رأى ليفي - ستروس إن البنى الشكلية للأساطير انتقلت، في الوسط الأوروبي، إلى التراكيب الموسيقية مع اندحار سطوة الأساطير. وملاحظته هذه تنطبق أيضاً على مؤلفات مثل كوميديا دانتي الإلهية حيث تعدّد مستويات الفهم للنص من الحرفي وصولاً إلى الأخلاقي، مروراً بالاستعاري والتأويلي. غير أن ملاحظة ليفي - ستروس عينها دليلنا إلى القول بأن أساليب الكتابة الموسيقية ليست مميّزة للموسيقى وحدها ولا هذي مضمارها الأساسي، بل هذه الأساليب شطر من الأشكال التي يفرضها العقل البشري دوماً على المضامين بحسب الأناس الشهير، والتي لا يعني اللجوء الشعري أو الروائي إليها وإلى غيرها أن الإنتاج بات موسيقياً، بل يعني فقط إن هذا الإنتاج ذو بنية وتماسك. أما القول بغير ذلك فهو ما يقود إلى «رؤية» الموسيقى في كل شيء، سواء في الأحداث السياسية التي وصفها الشاعر الروسي بلوك بأنها موسيقية لأنه يرى في كل شيء «طاقة موسيقية»، أو في حساب أحد معاصري غوته، إيخندورف، إن «أغنية تنام في كل شيء» وأن «العالم بأكمله سيغنّي ما إن نلقى الكلمة السحرية»! وفي هذا نظر إلى القول بموسيقى الأجرام السماوية بالطبع، إلا أنه لا يُغْنينا في شيء، فما دام كل شيء موسيقى لا علينا من عناء أي بحث!

في الشعر إذا كتابة إيقاعية حرّة، وتشكيل بنائي قد يستلهم ما بات شائعاً أنه من أساليب الكتابة الموسيقية وقد يتوسّع عنها، إلا أن غياب عنصر اللحن، تحديداً، هو ما يظل يمنع الشعر من أن يكون موسيقى أو أن يُجارِها في مضمارها، أي نحت الوقت بالصوت والإقامة المتأرجحة المُخلخلة للزمن حيث لا يكون الصوت إلا هارباً أو منتظراً.

يظل أن الموسيقى لا تكون فصيحة فهي تعبّر عن الغامض بالغامض، وفي هذا هي ضرب من الفكر لا يمرّ باللغة، على ما رأى ليفي - ستروس أيضاً. أما اللغة، والشعر تحديداً، فبيان وإعجام. فإن لم يكن الشعر موسيقى، أي غموضاً، فهو مُطالب من جديد بالبيان والفصاحة. ولما كان الشعر ليس في جوهره من الموسيقى، لم تكن هذه مانعاً من ترجمته، خلافاً لما يحسب الكثيرون، بل إيقاعه، حين يدخل الإيقاع في تشكيل الصورة، وظلال المعاني أو زائدتها بحسب عبارة الشيخ عبد الله العلايلي في تعليقه على بيت يُنسب إلى ابن بابك: «ألا ليت شعري هل أبيّتن لبيلة/ لقى بين أفرط المها والمحابس». فللفظ، فضلاً عن المعنى المقصود، وتعرّفه ليس دوماً سهلاً، زوائد موحية قد تكون من أصل معنى قريب كاقتران اللقى باللقاء وبالإلقاء أرضاً، كما قد يكون فيها ظلال من شبه بكلمة أخرى، أو من اعتياد على ورودها في سياق أو في عبارة محفوظة. يظل أيضاً أن لغز الشعر في أن يكون بياناً وإعجاماً فيما هو كتابة ضدّ اللغة (جان كوهين) وضدّ الذات (جوليا كريستيفا)، أو هو، في مخيلة العرب، وحي شيطاني وهيام في كل واد وغواية. ربّما كان ما يحفظ الشعر حياً، في لغته الأم، هو التعالق الفريد بين ظلال الكلمات وفيء الإيقاع، أما ما يحفظه حياً، في جميع اللغات، فقد يكون تحديداً كونه نقبض الموسيقى: سبك شعور أو وسواس أو شطح أو انفعال أو خُبر في عبارة ننتزعها بقوة التجربة من صميم اللغة ولاوعبها، بدل تركه يجتاح النفس ويغرقها في غموض حدوده حين لا تنالها اللغة فيقيم حينها، كالصوت الموسيقي، بين التذكّر والتوقّع.

فكان جاهين ودوداً حنوناً مخلصاً أيماً إخلاص في عمله وصداقاته. تقرب سعاد من جاهين، حرّرها من أفلام السوق الشبابية، فدخلت مرحلة الإبداع التمثيلي، وتفوّقت على أقرانها، لا بل استطاعت توظيف لغة العيون في التمثيل. وهو أمر جديد على نجوم السينما في مصر. فنراها في «الزوجة الثانية» و «شروق وغروب»، تمثل بعينها تمثيلاً لا يقدر عليه فنان من جيلها ولا حتى فنان من فنانينا يومنا الحاضر.

ظلت مكانة سعاد على الساحة السينمائية محفوظة خلال سنوات الثمانينيات، لكن الصدمات بدأت تتوالى عليها مع وفاة صلاح جاهين العام 1986، والذي كان أشبه ببوصلتها الفنية طوال حياتها، ولم يمرّ عامان آخران حتى بدأ تخبّطها مع الفشل التجاري الكاسح لفيلمها الجديد «الدرجة الثالثة» (1988) للمخرج الشاب آنذاك شريف عرفة، وهو العمل الذي تسبّب في اعتزال سعاد حسني العمل لمدة ثلاث سنوات كاملة، قبل أن يقنعها بدرخان بالظهور مجدداً وللمرة الأخيرة في حياتها مع فيلم «الراعي والنساء» والذي «رّمّم» بعض آثار التصدّع الذي حدث بينها وبين جمهورها، لكن هذا القبول لم يكن بالأمر الكافي لدعم زوزو في مواجهة فترة مرض بالغة عاشتها طوال عشر سنوات قبل سقوطها المأسوي من شرفة منزلها في لندن العام 2001.

اعتبر الباحث عبد الوهاب المسيري في مقال «الفيديو كليب والجسد والعولمة»، أن سعاد حسني حاولت في «خلي بالك من زوزو» أن توسّع من الإمكانيات التعبيرية للرقص البلدي، إذ قدّمت مرثية عالم أمّها الراقصة التقليدية من خلال رقصة حزينة، في حين كان شفيق جلال يغني أغنية «لا تبكي يا عين علي اللي فات ولا اللي قلبه حجر». وفي رأي المسيري فإن هذه المحاولة كانت الأولى والأخيرة لفصل الرقص البلدي عن الإثارة الجنسية.

اللافت في مقال المسيري البحثي هو التحقيق الموسّع في برائن ثقافة الكليب والجسد، إذ يقارن بين «كده» التي تقولها سعاد حسني و«كده» التي تقولها روبي بجسدها. ف«كده» التي قالتها سعاد حسني كانت عبارة عن إعلان استقلال الفتاة المصرية ورفضها أن تكون كائناً سلبياً في علاقتها بالرجل الذي تحبه. فزوزو لا تبكي ولا تنهزم حينما تقع في غرام البطل وإنما تهزّ رأسها بطريقة غزل لعوب قائلة: «يا واد يا تقيل»، ثم تقرّر اصطياده، قافزةً من كنبه إلى كرسي إلى «ترايبزة»، مغنيةً أغنية الأنثى الجديدة. هذا كله يقف على الطرف النقيض من «كده» في أغنية روبي التي هي إعلان بأن الفتاة ليست سوى جسد متحرّك لذيق، ومن لا يشتري يتفرّج. إنها في نهاية الأمر مفعول بها، على رغم جاذبيتها الجنسية التي لا يمكن إنكارها!

صورة سعاد حسني وهي ترقص، فيها شيء من جنون الرغبة، هي قاموس للرغبة، تماماً كما هي حياتها قصيدة لم تكتمل. أن نراقب سعاد وإغراء سعاد، نشعر برتابة هيفا وأخواتها. سعاد في غرفة النوم، وسعاد في لحظات الرقص، وسعاد تحت المطر، وسعاد تسدل شعرها، كلها قصائد راقصة مترامية العبارات. ربما لهذه الأسباب تقرب منها الشعراء وكتبوا عنها وساهموا في إطلاقها، سعاد التي صارت بين النجوم بعد تعاونها مع صلاح جاهين، كانت انطلقت أيضاً مع شاعر قبله. فلم

لها بينهما. أصبح لها الأب الروحي الذي كانت تبحث عنه طوال عمرها، وكان ينبوع النصائح بالنسبة إليها، وقد تبنّاها فنياً وروحياً، وتوجت هذه العلاقة الروحية بنجاحات مشتركة، فقدّمت الكثير من الاستعراضات الغنائية في الفيلم، والتي كانت أيضاً من تأليفه، بالإضافة إلى تأليف أغاني استعراضات فيلم «أميرة حبي أنا»، ومنها الأغنية الشهيرة «الدنيا ربيع»، كما شارك في كتابة سيناريو فيلم «الكرنك»، وسيناريو فيلم «شفيقة ومتولي» الذي عبّر عن فترة سياسية، اجتماعية وتاريخية، في مصر أثناء الانتداب الإنكليزي، وآخر ما كتب لسعاد حسني كلمات أغنية «صباح الخير يا مولاتي» لمناسبة الاحتفال بعيد الأم للتلفزيون المصري العام 1986، وكانت أيضاً آخر أعماله، لأنه مرض بعدها بفترة، ودخل المستشفى إلى أن فارق الحياة، وقد كان رحيل



سعاد حسني، بريشة: عبد الله أحمد.

صلاح جاهين أفدح آلامها.

وصلاح جاهين ظاهرة شعرية شعبية معروفة في الوسط المصري، والعربي، خصوصاً من خلال «الرباعيات»، ارتبط سياسياً بعصر الزعيم جمال عبد الناصر، وكتب أحلى الأغنيات التي مجّدت مسيرة الثورة، وصدّم يوم انكسر «المجد العربي» بهزيمة الجيوش العربية في 5 يونيو. فدخل مرحلة الكآبة، وسرعان ما انغمس في «شعر التفاريح» كما يقول المصريون، وعندما أسمع صديقه إحسان عبد القدوس أشعاره لفيلم «خلي بالك من زوزو» صدّم عبدالقدوس، فردّ عليه جاهين بثقة: إنها المرحلة الجديدة من المسيرة. فكانت أغنيات الفيلم «خلي بالك من زوزو» و«يا واد يا تقيل». تبعها بأغنيات فيلم سعاد حسني الثاني «أميرة حبي أنا» وهي: «بمبي بمبي» و«الدنيا ربيع». انعطاف حادّ في أوجال جاهين، وعن ذلك يقول أحد النقاد: «قد يتصوّر البعض أنها أغنيات عادية، لكن لو وضعناها في ميزان النقد لاكتشفنا أن جاهين لم يتحرّر من ماركسيته. فهي أغان للحياة والغد والتفاؤل بغد مشرق آت لا محالة. يكفي أن يقول جاهين «حتّى الظلمة بقت بمبي»، أي إبداع وتصوير هذا الذي نطق به جاهين»؟

أما سعاد حسني فقد تعلّقت به تعلّق الابنة بالوالد،

العام 1972 كان عام زوزو بلا منازع، فقد تحوّل فيلم «خلي بالك من زوزو» لحسن الإمام من مجرد فيلم عادي إلى أسطورة تجارية استمرّت قرابة العام في دور العرض دون انقطاع، فقد تعرّف الجمهور في هذا الفيلم إلى سعاد حسني الممثلة والمغنية والراقصة القادرة على التحوّل في طبيعة شخصيتها في أي لحظة وذلك مع دور زينب الفتاة الجامعية التي لا تخجل من كونها قادمة من عالم العوالم والغوزاي، لكن يبدو أن المجتمع يريد لها أن تعاني هذا القدر بعد أن يعرّض علاقتها مع فتى أحلامها الثري للخطر. تفوز زوزو الطالبة في كلية الآداب بسباق الجري بين الطالبات وتنتخب الفتاة المثالية. تسكن مع والدتها العالمة نعيمة المأظية وبقية راقصات الفرقة في شقة في شارع محمد علي. الأم وراقصات الفرقة يُحيين أحد الأفراح، حيث تضطرّ زوزو إلى الرقص الشرقي بناء على إلحاح أمها وزوج الأم المطرب شلبي. أحد المعجبين يسيء التصرف، لكن زوزو ترقص مرة أخرى آملّة في التفرّغ لإنهاء دراستها الجامعية بعد 3 شهور. تحلم زوزو بأنها مع فتى أحلامها في حديقة. تكاد سيارة أن تصدمها في الطريق وتُفاجأ بأن السائق هو فتى أحلامها. وعندما تحضر ندوة في الكلية مع المخرج المسرحي سعيد كمال، تكتشف أنه هو نفسه فتى أحلامها، يبدأ التعارف بينهما وتتوطّد العلاقة وتصبح حباً. يُخبر سعيد والده برفضه نازك ابنة زوجة الأب خطيبة له، ويترك الفيلا ليسكن مع صديقه سليمان مدرب الرقص. تخطّط نازك كي تكشف أن زوزو ابنة راقصة فتتفق مع الأم نعيمة وفرقتها على إحياء فرح شقيقة سعيد، وفي الفرح - وسعيد وزوزو من بين الحاضرين - تنكشف حقيقة عائلة زوزو أمام عائلة سعيد الأرستقراطية. تضطر زوزو إلى أن ترقص بدلاً من أمها. ترفض الاستمرار في علاقتها بسعيد بعد انكشاف الحقيقة. يطلب وكيل الفنانين شرابي أن ترقص زوزو لوحدها أمام بعض الأثرياء. وتحلم نعيمة بابنتها في هذا الموقف

المشين فتستيقظ وترفض أن تمارس ابنتها الرقص كلية. يصل سعيد إلى شقة زوزو ليعبّر عن تمسّكه بها وبأن تكمل دراستها الجامعية... وزوزو هي مركز الفتنة والجمال في هذا الفيلم، ترقص وتغني وتمرح بما لم تصل إليه أي ممثلة أخرى من إجادة وإبداع. وهي هنا في قمة جمالها وشبابها، وجهاً وقواماً وأداءً وصوتاً. لقد أدّت على سبيل المثال. ثلاث رقصات شرقية كانت فيها وكأنها راقصة مصر الأولى من دون منازع.

يرى البعض إنه إذا كان الفضل يعود إلى أحد في تقديم سعاد بهذه الحيوية والعفوية في فيلم زوزو، فإنه يرجع إلى صديقها الشخصي الشاعر صلاح جاهين الذي ساهم في كتابة العمل وألف كلمات أغاني الفيلم التي أصبحت على كل لسان. بعد هذا الفيلم، أخذت صورة الراقصة الشرقية تتوارى من الأفلام، بل إن الراقصة نفسها اختفت أو كادت من الفيلم المصري، لأسباب متعدّدة، سياسية، اجتماعية، ودينية، وفنية.

بين سعاد حسني وصلاح جاهين شيء من الشعر، شيء من الحب. أول لقاء بينهما جرى في موسكو عند تصوير فيلم «الناس والنيل» العام 1972 أثناء إقامته في المستشفى، حين زاره المخرج يوسف شاهين مع سعاد حسني وزوجها علي بدرخان، ومنذ ذلك التاريخ نشأت علاقة صداقة لا مثيل

أخت القمر ابنة الشعراء

محمد الحجيري

«الكرنك»، «أهل القمّة»، و«الجوع»، ومثّلت لإحسان عبد القدوس: «البنات والصيف»، «بئر الحرمان»، و«أين عقلي»، ولتوفيق الحكيم: «ليلة زفاف»، و«عصفور الشرق»، وليوسف السباعي: «ناديا»... إضافةً إلى تمثيلها العديد من الأفلام المقتبسة من الأدب العالمي، ناهيك بأعمالها الإذاعية، وآخرها إلقاء أشعار صلاح جاهين ونثره في إذاعة «بي. بي. سي» اللندنية.

على الرغم من أهمية شخصية سعاد حسني، إلا أنها لم تشكّل نقطة إلهام للكُتّاب والروائيين، على نحو ما حصل مع الأميركية مارلين مونرو أو غيرها. وعلى الرغم من التقارب بين الحسناء المصرية والكثير من الروائيين والشعراء، إلا أنها لم تصبح مادة روائية باستثناء ما فعلته قبل أربع سنوات هاديا سعيد في روايتها «أرتيست» (دار الساقبي)، حيث تمكّنت من إثارة جدل صاخب حول كشفها الأسباب المحتملة التي أفضت إلى مقتل سعاد حسني (لا انتحارها) بطريقة غامضة من على شرفة من شرفات لندن.

سعاد حسني عُرفت كممثلة شغلت ذوق المتلقّي العربي عقوداً طويلة من الزمن، حتّى قال فيها أحد مخرجي هوليوود بأنه لو كانت سعاد في هوليوود لألغت الكثير من الأسماء الكبيرة ومنها صوفيا لورين.

«سعاد حسني لن تتكرّر»، هذا ما كان يردّده المخرج الراحل يوسف شاهين لدى سؤاله عن فنانة استثنائية. الكلام على موهبة سعاد حسني وحضورها المميّز تكرر لآلاف المقالات التي كتبت عنها، بل إن هذه المرأة التي تحوّلت إلى أسطورة، ومثّلت حلماً بالنسبة إلى الكثير من الرجال، سطع نجمها سريعاً، وسلّطت عليها الأضواء «حتّى أحرقتها» كما كانت تردّد هي نفسها.

المصريين فهمَ هذا المجاز، فشَنّوا عليه حملات متلاحقة، معتبرين أنه يقلّل من قيمة الثقافة المصرية لأنّه يقدّم عليها الحسناء المراهقة صاحبة الوجه النضر. فمن عادة بعض أقطاب الثقافة الوجود والنظر بفوقية إلى كل «أرتيست» من دون الاهتمام بحضورها، ومن علامات الأيديولوجيا والثقافة الخشبية بغضّ الجمال ونبذه وتصنيفه في خانة الهشاشة والتسطيح. لكن آراء ثقافة الوجود لا تهّمنا كثيراً.

سعاد حسني كانت لا تقرأ ولا تكتب، لكن في داخلها ثقافة الموهبة وقد علّمها الفنان الراحل إبراهيم سغان القراءة والكتابة، ولقّنتها إنعام سالوسة مبادئ الإلقاء. كانت سعاد تشاهد نفسها وتضحك على نفسها التمثيل ليس حرفة ولا صنعة. في داخل سعاد حسني شيء أكبر. هناك فنانون، وهم الغالبية، يتعلّمون القواعد ويجيدون التعبير من خلال تلك القواعد. أما سعاد حسني فإن تمثيلها هو القاعدة. إنها هي التي تضع القواعد ليطبّقها الآخرون. لهذا، فإن كل الجيل الذي ظهر بعد سعاد حسني في داخله سعاد حسني؛ هي المثل الأعلى والنموذج والأمنية. لقد كانت عصفورة المبدعين من الكُتّاب والشعراء والفنانين والمخرجين والممثلين. مثّلت لنجيب محفوظ: «القاهرة 30»، «أميرة حبّي أنا»،

تلازمُنا، فلا نستطيع أن ننسى لحظة تشكيل الحدث وتداعياته في أدوارها السينمائية كافة. لذا لم يكن غريباً أن يتم اختيارها كأفضل ممثلة في تاريخ السينما المصرية، وذلك عندما اختيرت عشرة من أفلامها ضمن أفضل 100 فيلم في تاريخ السينما المصرية مع نهاية القرن الماضي.

لم تحظّ سعاد حسني باهتمام أحمد جاهين فحسب، بل باهتمام أحمد فؤاد نجم أيضاً، وهذا شأن آخر. بدأت علاقة هذا الأخير بسعاد عندما غنّت أغنية «دولا مين» العام 1973 (لحنها كمال الطويل)، فاعتبرها نجم

العصر: بابا شارو والخميسي وكامل الشناوي ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس.

كان التوقيت الذي ظهرت فيه سعاد حسني بالغ الأهمية في إكمال مسيرتها، فالمجتمع المصري بتغيّراته العاصفة بداية عقد الستينيات كان له رأي آخر في بطلات أفلامه، لقد كان وقتاً نموذجياً لنادية لطفي وزيزي البدراوي وليلى طاهر، وبالطبع سعاد حسني التي جسّدت فتاة الستينيات بكل أنماطها وتقلباتها وأفكارها التحرّرية، سعاد حسني التي تسحرنا، هي صورة البنت المتفتّحة الدافئة والقادرة على إثارة الرجال والنساء، عقلياً وعاطفياً وإنسانياً في الوقت نفسه.

صورة تجمع بين الطفولة البريئة والأنوثة الطاغية. بقوامها الفلاحي الرشيق وتقاطيعها

المليحة فوق جمالها الأخاذ، ويعينيها الواسعتين وفهما المرسوم كالعنقود، استطاعت أن تتسلّل إلى القلوب بكل بساطة، متكئة على روحها الدافئة، وصوتها الأنثوي الذي يهّمس في الأذن فتطرب لها طويلاً. كرّست السندريلا إحدى أهمّ نجومات السينما في عصرها، لما تمتعت به من أداء فطري وجمال يشقّ طريقه ببساطة إلى كل من تقع عيناه على لغة جسدها الذي يتميّز بسلطة أنثوية لا يستطيع الفكّك منها، لتتحوّل تفاصيلها المثيرة وضحكتها الصافية إلى فكرة روحانية

يكن الشاعر الراحل عبد الرحمن الخميسي يتوقّع، عندما اختار سعاد حسني ابنة الـ 17 عاماً لبطولة فيلم «حسن ونعيمة»، أن تكون هذه المراهقة أسطورة السينما العربية وقمرها على مدار ثلاثة عقود كاملة، قبل أن تصبح قمرها المكسور، عندما سقطت من شرفة شقّتها في لندن. لم تكن لسعاد حسني مع مطلع العام 1959 أي صفة سوى إنها الشقيقة الصغرى للمطربة نجاة الصغيرة، التي لم يسبق لها دخول المدرسة من قبل، لكنها تمكّنت بمفردها من إتقان القراءة والكتابة والتحدّث بلغتين أجنبيّتين، لتضعها الصدفة في طريق صديق العائلة عبد الرحمن الخميسي الذي كان يستعدّ لتحويل مسلسله الإذاعي الشهير آنذاك «حسن ونعيمة» إلى شاشة السينما، واستقرّ على بركات مخرجاً وعلى المطرب محرم فؤاد في دور حسن، ليقع في غرام وجه سعاد حسني الطفولي البري، لترحبّ سعاد بخوض التجربة دون انتظار للنتائج، لكن التجربة أسفرت عن مسيرة سينمائية هي الأكثر نجاحاً لنجمة في السينما المصرية والعربية على الإطلاق.

«سعاد أخت القمر» هكذا تقول العبارة، وهي عبارة غير خاطئة، وتحمل دلالات شعرية: أخت القمر تسحر الشعراء بجمالها ورقصها وصوتها وتبديل ثيابها، كان العصر الذي عبّرت هي عنه وتفاعلت معه ورمزت إليه، كما رمز إليه عبد الحليم حافظ وصلاح جاهين ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور وأحمد بهاء الدين وغيرهم، هو العصر الذي عايشته فيه أجيالاً من أهم الرجال والنساء، وأهم الأفكار والإنجازات، فهو عصر عبد الناصر و«ثورة يوليو»، وقد اختلطت منذ صغرها بشخصيات بارزة في هذا

كان الشاعر صلاح جاهين الأب الروحي لسماء حسني، وكانت وفاته أكبر صدمة في حياتها



«حتّة الألماسة في الوطن المصري والعربي، فنانة باهرة، ناجحة». وقال محمد الماغوط مرّة: «لا توجد ثقافة في مصر. هناك سعاد حسني». كلمة صاعقة بالطبع، من الماغوط الذي طالما افتخر بأن سعاد حسني كتبت له رسالة صغيرة على ورقة، فبدا شاعراً بروحها، عارفاً قوّة صورتها في الواقع. نالت سعاد حسني الكثير من محبة الماغوط، وكان يحتفظ بصورتها في بيته إلى جانب صورة جمال عبد الناصر، ويوم مدحها و«ذمّ» الثقافة المصرية، أساء بعض المثقفين

رولا الحسين

ولحنها أغنية عن مطر ينهمر خلف زجاج عن كنية تتسع للأُمسيات الدافئة عن يد أسفل الظهر وقبلّة تحرق العنق كل الوقت غنيّ لي أغنية لا أخشاها أغنية لم أردها بعد أغنية بإمكانني غناؤها أغنية قصيرة... لا مانع أغنية تنتهي قريباً... لا مانع غنيّ لي أغنية أغنية أنهبها أنا بضحكة.

افعلي كل ما تفعلينه تماماً كما تفعلينه دائماً تماماً كما أتمناه. سرحي شعري هذا المساء لن أنتقد رائحة الدخان على أصابعك. غنيّ لي أغنية جديدة لا أعرف كلماتها فاجئني بلازمتها مطلعها



رولا الحسين، بريشة: عبد الله أحمد.

بخطّ يدها وعقدها الذي ستركة حول عنقك. اعصري خصرها لا تشيحي بنظرك عنها ولتخبرك عن كل وصفات الطعام التي لن تتذوّقيها بعدها. لا تغيري شيئاً لا تضيفي لا تحذفي

يد أسفل الظهر

مدّي يدك... اكمشي الهواء اثقبي الوقت ضعي ساقاً على أخرى وذراعاً على حافة الكنية اختاري اطردي أشفقي عضيّ على شفتك السفلى ألقي نظرة ملعونة أطلقني ضحكة نبيذية ثم حلقي كسمكة. تكمّشي بعطرها جيّداً

الإنسان». يُستنتج من رؤية كهذه أن لقب «شاعر» لا يُكتسب بمجرد كتابة أبيات شعرية موزونة، بل بالتحلي بنعمة روحية. ليس من العجب إذاً كما يستذكر كولريد في مذكراته «أن نجد غالبية المعجبين بكتابات وُردزورث من الرجال الشباب ذوي القدرات القويّة والعقول المولعة بالتأمل، وامتاز إعجابهم بالكثافة والحدّة إلى درجة الحماسة الدينية».

يُزيح هذا المفهوم الديني للشعر بؤرة التركيز من القصيدة، كبنية ذات مواصفات اصطلاحية محدّدة، إلى الشاعر الذي يكتب ويعبّر عن مكنونات نفسه الخارقة، ومن خلال هذه الرؤية فقط نستطيع أن نفهم بيانات كتلك التي نطق بها كولريدج: «لا تستطيع قصيدة ما، بغض النظر عن طولها، أن تكون بأكملها شعراً، ولا يتوجّب عليها أن تكون كذلك»، أو التي يُسمّعون إياها شيلي: «لا يستطيع أديب أن يقول: سأبدأ بكتابة مؤلف شعري... فعندما يبدأ التأليف، يكون الإلهام قد أصبح في مرحلة السقوط»؛ أو تلك لإيميرسون: «عندما نُخلص لهدف الشاعر الأمثل، قد لا نتفق عندئذ حتى مع ميلتون وهوميروس». فالشعر على ما يبدو عند الرومنسيين ليس قصائد تُكتب فقط؛ ليس فناً يمارس من الشاعر وانتهى؛ بل يصعب وجوده (أي الشعر) حتى عند الشعراء القدامى العظام. أمسى الشعر عندهم تسمية لتجربة صوفية ذاتية غامضة.

بالطبع، لن ينتسب الكثير من شعراء اليوم إلى هذه العقيدة الشعرية. لكن يبقى تصوّرنا الحالي عن الشعر متأثراً بشكل كبير بالمفاهيم الرومنسية. ويكفي الحادثة وما بعد الحادثة أنها جاءت كردود فعل جدليّة لهذه المفاهيم. فالحادثة كانت وصلت (تحت غطاء الرمزية كتسمية أكثر تواضعاً وفائدة) إلى الشعر الفرنسي أولاً، لكن الرمزيين الفرنسيين أنفسهم تأثروا بشاعر أميركي كبير يُعتبر من أكثر الشعراء الذين أساء فهمهم، يُدعى إدغار آلن بو، والذي اعتُبرت مقالاته «فلسفة التأليف» قذيفة مُوجّهة بشكل مباشر إلى الرومنسية وادّعاءاتها الدينية.

بعيداً عن مقولات من قبيل «الشعر هو بداية جميع المعارف ونهايتها»، يكتب بو عن الشعر: «القصيدة عبارة عن تقنيّة، الهدف منها خلق أحاسيس جماليّة. حين نشعر أننا نسمو عبر قراءتنا لقصيدة، فما يحدث أننا نثار - كتيار خفي - بمعنى إيحائي غامض. هذا المعنى الإيحائي بخاصة، هو الذي يُضفي على العمل الفنّي جلّ غناه... نحب أن نخلط بين الإيحاء والخيال... في الواقع، تتطلّب الحقيقة قدراً من الدقة والوع والعادة، وهي صفات تتناقض تماماً مع هذا الجمال الذي، أكرّر، يتشكّل من الإثارة أو السموّ اللذيذ للروح».

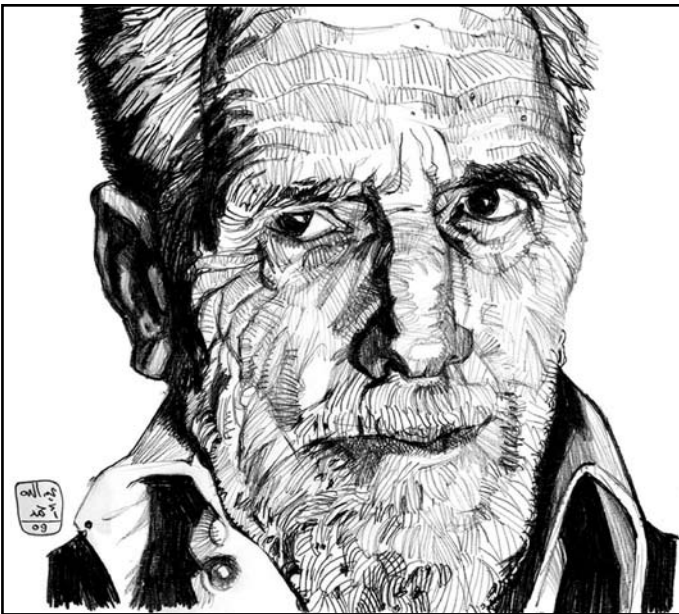
بفضله المتعة الشعرية عن الهموم الأخلاقية والميتافيزيقية، يُعيد بو تركيزنا إلى نص القصيدة نفسها التي أصبحت الآن مجرد آلية للإثارة. أمست هذه النظرة، بعد تنقّيتها عبر مصافي الرمزية، النظرة السائدة لشعراء أميركا الحداثيين.

نستطيع تتبّع تأثير هذا المبدأ الصارم والتمزّت على شعراء من أمثال باوند وإليوت

كما أنها تُتمنّ الأسلوب كطريقة لإيصال هذه المعرفة. عندما يتناول الأرسطويّ البحث النقديّ، سنقرأ أحكاماً وتعاريف محدّدة وعملية؛ أحكاماً طبيعية تتسم بالمنهجية والنظامية.

الرؤية الثانية لتناول موضوع الشعرية، والتي أصبحت الرؤية الأكثر انتشاراً في بدايات القرن التاسع عشر، وبقيت الأكثر تأثيراً حتى وقتنا الحاضر، هي الرؤية الرومنسية. يتفق الناقد الرومنسي مع أفلاطون على وجود عالم سمويّ مقدّس، يعكسه عالمنا المادي انعكاساً ناقصاً ومختلاً. لكن عوضاً عن ازدراء الشعر كفنّ مُقلّد للعالم السفلي المادي، يُجلب الرومنسيون الشعر كوسيلة للتقرّب والولوج إلى هذا العالم المقدّس، فيصبح الشعر - وليس الفلسفة - المعراج الموصول إلى النعيم. وبقدر ما تُناقض هذه الرؤية مثيلتها الأفلاطونية، فهي تناقض بدرجة مشابهة الرؤية الأرسطوية في إبعادها الشعر عن مجال الفهم العادي والديوي للكلمة، ليتحوّل الشعر من مجرد فنّ جمالي، إلى شيء أشبه بالسحر.

كان السير فيليب سيدني أوّل من قارب هذه الفكرة الرومنسية بربطه القوي بين دفاعه عن الشعر والقراءات الهدامة لأفكار أفلاطون



إزرا باوند، بريشة: عبد الله أحمد.

واصفاً إيّاه بـ«الفيلسوف الأكثر شعرية من بين فلاسفة العصر».

يُتمنّ سيدني الشعر عندما يعتبره بعيداً كل البعد عن كونه محاكاة للواقع فقط. فالشاعر بالنسبة إليه لا «يقع ثالثاً في نسبه إلى الطبيعة»، بل يرتقي بقوة إبداعه إلى طبيعة مختلفة. وكلّ ناقد رومنسي تبعه، يعتبر سيدني الوزن مجرد رداء لجسد الشعر الروحي: «البيت الشعري ليس هدف الشعر، ولا يتعدى كونه زخرفة مجردة، حيث نرى الكثير من الشعراء الكبار الذين لم يتعاطوا البيت الشعري في حياتهم».

استمرت الكتابات الرومنسية الكبيرة في بدايات القرن التاسع عشر بالاستخفاف ببيت الشعر على المستوى النظري، مع استمرارها بممارسته عملياً. ونرى وُردزورث في مقدّمة كتابه «قصائد غنائية» يتأسّف على محاولات التمييز الحاصلة بين الشعر والنثر، عوض التركيز على ما يميّز فلسفياً بين الشعر والواقع أو العلوم. فالشعر من هذه الزاوية ليس لغة عروضية، بل شكل من أشكال الحكمة العلوية، يقول: «الشعر هو بداية جميع المعارف ونهايتها - وهو خالد كقلب

شهد القرن العشرون سقوط الشعر ضحيّة لهاجس عصابي بالحادثة. ويُعتبر إزرا باوند المريض رقم صفر لهذا الداء، حيث أعلن في العام 1917:

«لا يوجد شعرٌ جيّد يُكتب بالطريقة نفسها التي كُتب بها قبل عشرين سنة». مبدؤه هذا حكم على الشعر، كقصر آيل إلى السقوط، بتجديد لا نهائي حيث تحتم على كلّ جيل جديد أن يجد طريقة يحافظ بها على تجدّده وحدثته، بدءاً بوليام كارلوس وليامز إلى شارلز أولسن وانتهاءً بأليس فولتون.

لكن، بالطريقة نفسها التي يصعب فيها على البيوريتاني التأكّد من كونه ضمن نخبة القوم، يصعب أيضاً على شاعر القرن العشرين الوثوق في أنه يكتب بالطريقة التي يتقبّلها العصر، وبات هذا الشاعر يلوح بحدثته على طريقة الإعلانات الجدارية. في مجال الشكل حتّى، كانت رهانات التحديث ترتفع باستمرار. طالب باوند مثلاً بالمعالجة المباشرة للشيء، في حين أعلن وليامز: «لقد ولّى زمن المقطع العروضي الإيامبي الخماسي التفعيل»؛ أمّا أولسن فقد تطلع إلى إمكانات التنفّس البشري، تنفّس الإنسان الذي يكتب، بينما أيّد فولتون

الكتابة المتمرّدة غير المتناظرة.

يقودنا البحث عن بدايات التفكير الشعري الحديث إلى أفلاطون، الذي يضع الشعر في قفص الاتهام من الناحية الأخلاقية والوجودية. اتهامه الأول للشعر بأنه «يُغذي ويُحيي العواطف الجياشة»، لم يعد الآن مُفزَعاً لقارئ الشعر. لكن التحديّ الأكبر يكمن في اعتباره الشعر مُختلاً في جوهره - أي كما يجادل سقراط في «الجمهورية»: «يقع ثالثاً في نسبه إلى الطبيعة». بالنسبة إلى أفلاطون، الأفكار فقط هي ما هو حقيقي، الأفكار التي يسمّيها ييتس: «الظل الشبحي للأشياء». فالأشياء المادّية الملموسة (سريّر، شجرة، سفينة) تُحاكي بالكاد تلك الحقيقة الفكرية؛ وما تقوم به الفنّون من رواية وشعر ورسم هو محاكاة أخرى لهذه

المحاكاة. ينفي أفلاطون قدرة الشاعر على الخلق (كما قد يوحي معنى الكلمة اليونانية «Poesis» التي تعني الخلق والتي اشتُقّت منها كلمة «Poetry»). وفي أحسن الأحوال، «الشاعر التراجيدي ما هو إلا مقلد، وكلّ المقلّدين، يقف على مسافة بعيدة عن الحقيقة».

نستطيع مواجهة هذا الاحتقار الأفلاطوني للشعر برؤيتين. تعود الأولى إلى أرسطو، ويمكن أن نسمّيها بالرؤية البراغماتية. ففي كتابه عن الشعر: «الشعرية»، ينفي أرسطو وجود عالم فكري فوق حسّي، ويصرّ على أن عالمنا العادي هو الحقيقة الوحيدة. يحترم أرسطو الشعر كوسيلة فنّية راقية لمحاكاة هذه الحقيقة، ولا يرى أيّ عار في محاكاة كهذه، لأنه كما يوضّح: «المحاكاة هي إحدى غرائز الطبيعة البشرية». وكون المحاكاة الشعرية محاكاة اختيارية وغير ضيعة الهدف والمقصد، فهي محاكاة تسعى إلى تحسين الواقع الحقيقي و«إلباسه شكلاً يُظهر جوهره الأصيل الأكثر جمالاً».

تُجلب فلسفة شعرية كهذه الشاعر في معرفته الدقيقة والحادّة للعالم والحياة الإنسانية،

الشعرية الأميركية بين الحداثة والتقليد

آدم كيرش

الشعر العربي بين المنعطف المنتظر والمعطف المهترئ

فادي سعد

إلا في الأشياء» برنامجاً شعرياً مدمراً، مُوجّهاً لطمس شخصية الشاعر تحت ركام المادّة. «هذا هو الشعر» يقول ويليامز بثقة يطعن فيها بلادي، الذي يتطلّع إلى جهة أخرى تماماً، صوب لوركا وريلكه ونيرودا الذين يرى في نصوصهم صوت الشعر الداخلي الأسمى والأعمق.

رؤية بلادي الشعرية واحدة من عدّة سيطرت على التنظير الشعري النقدي في القرن العشرين. أفكاره طبعاً، كغيرها من وجهات النظر، قابلة للنقاش والضد والتبني. فمنذ انقلاب القصيدة الحديثة على النظام العروضي، وخصوصاً منذ ظهور قصيدة النثر وانتشارها، ظلت نصوصها (وما يتعلّق بها من تنظير) تُراوح بين قطبيّ الغنائية والسردية، بين الداخلي والخارجي، وليست غاية هذه المقالة الآن الدخول في متاهات النظرية والأسلوب.

ما يدعو إلى الإعجاب (والتأمل) في مقالة بلادي هو طعنه النقدي لأفكار من أُعتبروا حكماء الشعر الحديث، ورميه حجارة الرفض والعصيان على «أصنام» الأجيال التي سبقته، ليس رغبة (استعراضية) منه في التحطيم فقط، بل من أجل طرح رؤى شعرية جديدة وفتح المجال أمام كتابات مختلفة غير مكرورة.

×××

حكمة الأفكار تهترئ مع الزمن، وأفكار من اعتُبروا ناضجين تُمسي خاطئة في غير زمنها. هذا ينطبق بشكل خاص على الكتابة والطريقة والأسلوب. أقول هذا الكلام والشعر العربي في أول الخاطر والقصد، فكلامنا على كبار شعرائنا العرب لا يمكن أن يكون مقتصرًا على الإعجاب المكور والمدح النقدي المُستهلّك، من دون مراجعة لأفكارهم التي بدأ يغطيها الغبار. هل ما زالت غنائية محمود درويش وسعدي يوسف، وفكرية أدونيس، ولغة أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وذاتية الماغوط أدوات موائمة لشعرية عربية حديثة، تعيش في عالم اليوم؟ قبولٌ مبهور كهذا من الأجيال الشابة لا ينفع أحداً، فالشعر يضعف مع بهوت النقد وخنوعه، والقناعة الراسخة مقدّمة للركود. أستعير هنا تسمية أطلقها بلادي على جيل الشعراء الأميركيين لما بعد الحرب (1947): «الجيل الهيستيري». الجيل الذي بقي يبحث، من مكانه في ظل الكبار، عن قناعات شعرية جديدة، متخبطاً من دون وجهة محدّدة. لكن ذاك كان إلى حين، والتخبط لم يدم عندهم، ولن يدوم عندنا، فلكل معطف مشجبه في النهاية داخل متحف التاريخ.

«لا يوجد شعرٌ جيّد يُكتب بالطريقة نفسها التي كُتب بها قبل عشرين سنة». الجملة لإزرا باوند (1917). هذا الهاجس الذي عبّر عنه باوند لا بدّ من أنه لا حقّ معظم شعراء الحداثة في بحثهم الغريزيّ عن صوت وكتابة شعريّين مختلفين. القديم يتمسّك دائماً بأسواره المزخرفة، يريد مدّها حول صعاليك التجديد، هؤلاء الذين يغيّرون مجرى التاريخ (الأدبي) في النهاية.

إنه صراع الأجيال نفسه، وصراع الحقبات. يكشف الشباب أن أفكار الرواد والشيوخ وأساليبهم لم تعد موائمة لوصف العالم الحديث، فيبدؤون تفتيتها بمطارق الشك فالرفض. كي نطرد أيّ سوء فهم، نتكلّم هنا على الشعر تحديداً، على تاريخه المليء بعواصف التغيير ومعارك التحرير، التي لم تتوان عند الضرورة عن رمي أصنام الماضي بالحجارة والتراب. يصف مقالنا المترجم في الصفحة المجاورة بعض تحولات هذا التاريخ الطويل، لكن يمكن أن نعرض مثلاً أكثر تعبيراً عن روح المعارضة والتجديد التي وسمّت بعض هذه الجدليات الشعرية، عبر المقال الذي نشره الشاعر الأميركي روبرت بلادي العام 1963 بعنوان «منعطف خاطئ في الشعر الأميركي». يهاجم بلادي (وبشراسة أحياناً) في مقاله شعر الكبار الذين سبقوه: ت. س. إليوت، إزرا باوند، ماريان مور، وليام كارلوس وليامز، شارلز أولسن. هو لا يفعل ذلك من باب إثارة الغبار لخلق الزوابع، بل يذهب في نقده إلى أفضل ما يمكن أن تحتمله الكلمات من تفنيد وتوضيح لما يراه خاطئاً في الأساليب والرؤى الشعرية التي سبقته، والتي أوصلت الشعر الأنجلوسكسوني - برأيه - إلى طريق مسدود.

يهاجم بلادي في البدء فكرة «المعادل الموضوعي» لإليوت، والتي يراها تخلياً عن العالم الداخلي للشاعر لمصلحة الشيء والموضوع، رافضاً تشييء القصيدة على حساب تدفق النص. يَسخر بعدئذ من محاولات باوند تحويل النص الشعري إلى مستودع لغوي للأفكار والعلوم، وتحميله وزرٍ إيصال الحكمة البشرية، طارداً بذلك تيارات اللاوعي من نص القصيدة. مونرو تأخذ نصيبها من التقرّيع، خصوصاً ميلها إلى «تحويل قصيدتها إلى صالون لائق لعرض تحف لغوية مصفوفة بأناقة». أمّا عن أولسن، فينتقد مذهبه الداعي إلى استبعاد الأنا الغنائية لمصلحة الموضوعية وعلى حساب شخصية الشاعر. حتى ويليامز، لم ينح من هجوم بلادي الذي رأى في مقولته: «لا أفكار

الشعراء بالإعلان عن رفضهم الكبير للوزن والقافية، وتبنّوا مبدأ إيمرسون عن الوزن بتزمت أكبر من تزمت إيمرسون نفسه، كما حوّلوا «الحركة الوزنيّة» - كما أسمتها ليفيرتوف - إلى «التعبير المباشر عن الاتجاه الإدراكي». للسبب نفسه، يُثمن أولسن الآلة الكاتبة التي تسمح للشاعر «بتسجيل أدق التفاصيل من أصغر مقاطع الكلمة حتّى وقفات النفس». هنا تكمن أُنانيّة الأصالة، فهي لا تقوم فقط بتسليم القصيدة إلى القارئ، لكنها تدفعه أيضاً إلى التقيّد بتعليمات الكاتب، وكذا تكشف الأصالة عن تزمتها، وعن عداء كامن للمتعة. أمّا في ما يتعلّق بالوزن، فهو يمنحنا المتعة المجانيّة ككل البراعات اللغوية، والمجانيّة بطبيعتها مُخالفة للدقّة.

لا شك في أن شعراء الأصالة قد رسّخوا وجودهم في عالم اليوم، على الرغم من وجود بعض الانشقاقات المُفترقة والتي لا ترقى بأي حال من الأحوال إلى حالة رفض شاملة. لكن من الواضح أيضاً أن شعر الأصالة قد فشل فشلاً ذريعاً، فهو لم يستطع إنتاج شعر عظيم، كما لم يستطع النقد المرافق له - خصوصاً في السنوات العشرين الأخيرة - أن يفعل الكثير لمواجهة هذا التقديس للنص، وهو نقد امتاز بشكل عام بالفجاجة الفكرية والعنف الخطابي.

إذا أراد النقد المساهمة في إعلاء شأن الشعر، يتوجّب عليه أن يُخلّصنا من منطق ما بعد الرومنسية الذي سيطر على شعر القرن العشرين، ويدفعنا إلى تبني منطق أكثر حكمة وأكثر ذكاء وأكثر إنسانية: المنطق البراغماتي لأرسطو. باختيارنا منطقاً كهذا، لن نحتاج إلى الشعر كي نحقق رغبتنا في السمو، أو الهرب إلى علم الجماليات إذا فشلنا في السمو، أو الهرب إلى الأصالة إذا فشلنا في تحقيق المعادلة الجمالية. سنرى عندئذ كيف وهبنا القرن العشرون شعراء ذوي نظرة إنسانية، وإذا حالفنا الحظ سيستوعب شعرنا بشكل كامل المضامين الأخلاقية والفكرية والجمالية لما قاله هوراس في وصفته البسيطة: «لتكتب جيداً، اعلم، أن السرّ يكمن في الحكمة: إذا، ادرس لتصبح حكيماً».

× مقال مترجم عن مجلة «شعر» الأميركية، والكاتب هو شاعر أميركي والناقد الأدبي لجريدة «النيويورك صن».

ترجمة: ف. س

(تأثير العمل الفنّي على مُحبّ الفنّ تجربةٌ مختلفة نوعياً عن أيّ تجربة أخرى غير فنّية)، وستيفن («كلمات الشاعر هي أشياء لا يمكن تصوّر وجودها من دون الكلمات»). وفي النقد الحديث لأعوام الثلاثينيّات والأربعينيّات، اختُصرت الفكرة هذه إلى عقيدة أكاديمية، حيث يُعلن آلن تيت: «يكمن معنى الشعر في توتره، في هذا البناء المنتظم المؤلّف من كلّ عمليّات التمديد والتكثيف التي نجدها فيه»، أو كما يقول الشاب إيفور وينترز: «الشعر ليس له غاية محدّدة، بل هو غاية بحدّ ذاته».

إنّ نقد أواسط القرن العشرين هو، إلى حدّ كبير، هجوم واسع على خاصية التمسّك بالشكل التي ميّزت ما سمّاه كينيث ريكسروث بـ«الجيل الرجعي»، حيث يُصرّح في العام 1957: «لا يقبل أيّ شاعر أميركي طليعي بالفرضيّة القائلة إن القصيدة هي غاية بحدّ ذاتها، آلة مجهولة لإنتاج تجربة جمالية». عوضاً عن ذلك، يُقدّم الشعراء المؤثرون لسنوات الخمسينيّات والستينيّات مفهوماً جديداً للقصيدة كسجل أمين للتجربة. هذا المفهوم يتعرّض لانعطافات مختلفة على يد شعراء عدّة، من فرانك أوهارا إلى موريل روكيسر. بالنسبة إلى شاعر مثل شارلز أولسن، العالم الخارجي ما يجب تدوينه والتعبير عنه: «الموضوعية تعني التخلّص من التدخّل الغنائيّ للأنّا الفردية، من الذات وروحها»؛ أمّا بالنسبة إلى نيس ليفيرتوف، فما يعنيه هذا المفهوم الجديد هو الإحساس الداخلي: «تشكل الأصوات، بتفاعلها مع الوزن، نوعاً من المحاكاة الصوتيّة المتطاولة، والتي لا تقلّد صوت التجربة، بل إحساسها، لتحاكي بنية التجربة العاطفية».

يبدو هؤلاء الشعراء كالرومنسيين في كرههم للمُصطنع، وفي ولائهم للإدراك الذاتي. لكن هذا التشابه في الواقع تشابه مخادع. فهم لا يبحثون عن السمو بقدر ما يبحثون عن الأصالة؛ وتستطيع تسمية جيل الشعراء الذي أتى بعد الحداثة بـ«جيل الأصالة»، حيث يعتمد مبدؤهم الرئيسي على عدم قيام الشاعر بتحريف تجربته الشخصية باسم الفنّ. القصيدة، بنظرهم، وسيلة فقط لمطابقة تجربة القارئ مع التجربة الشخصية للكاتب. يكتب أوهارا: «أصبحت القصيدة أخيراً تواصلاً بين شخصين عوضاً عن كونها بين صفحتين».

تحت شعار الأصالة، قام هؤلاء

إلى لوركا وبيرس، وصرح هو نفسه أن منطلق شعره الحديث يعود إلى متابعته الدؤوبة لإنتاج الشاعر الفرنسي بول إيلوار: «كدت أن أصاب بالتزمّت في معاشتي للتجربة النيموية، وفجأة وجدت بول إيلوار، وعبره استكشفت صميم الشعر الأصيل».

لقد حاول شاملو التخلّص من الشعر الموروث والنيمائي دفعة واحدة؛ ولذلك وصف البحور المورثة بـ: «قلقة اللسان»: «أنا لا أعتقد إطلاقاً بوجود الوزن كعنصر ذاتي في صميم الشعر، بل أعتقد أن الوزن يتسبب بكثير من الركاقة في خيال الشاعر؛ لأنه يسمح لمجموعة من المفردات بالدخول، مُغلّقاً الباب في وجه أخرى، وقد تكون هذا المفردات التي لم يُسمح لها بالدخول جزءاً من الإبداع المغيب في نص الشاعر. ومجمل القول: أنا أرى الوزن يقلّص من خيال الشاعر، ويكون انحراقاً في المضي الطبيعي إلى الشعر».

يواجه الشعر الإيراني اليوم بصورة عامة أزمة سببها شدة التشابه بين الكلام الاعتيادي وبين ما يُطلق عليه «قصيدة النثر الإيرانية»، ما دفع النقاد إلى أن ينادوا بتعيين حدود واضحة بين الشعر والنثر خشية تعميم الاسم على نمطين مختلفين من الإنتاج الأدبي، فهم يرون أن هذا الشعر فتح الباب على مصراعيه لدخول كم هائل من النصوص النثرية تحت مسمى: قصيدة النثر؛ ولذلك هم يقدمون شعر أحمد شاملو كأبرز تجربة لقصيدة النثر من بين بقية الشعراء الإيرانيين في هذه الفترة، منادين باتباعها والسير على الخطوات التي خطاها صاحبها. مع ذلك كله فإن التجربة التي يقدمها شاملو لا تخلو من إخفاق، فليس كل ما قدّمه يمكن اعتباره شعراً، وإنما ثمة من شعره ما يمكن عدّه في سياق النص النثري. ويظهر ذلك في مجموعاته الشعرية التي قدّمها قبل مجموعة «الهواء النقي» – وبعض نصوص هذه المجموعة أيضاً – ومثل تلك مجموعة «حديقة المرأة». وأما نصوصه التي قدّمها بعد هاتين المجموعتين فقد أفرزت هويته الخاصة كشعر متميّز حديث يحمل سمات قصيدة النثر.

تجربة شاملو تصنع فضاءً واسعاً للشعر الإيراني كي يرى عبره إنتاج الشعر العالمي الموجود على هذا النمط، كما أنها تجربة ناصعة لقصيدة النثر الإيرانية. وشاملو بكل تأكيد شاعر قدير يمكن اعتباره رائد قصيدة النثر في الشعر الإيراني من منطلق الحق، كما يُقال عن سائر الرواد على هذا الصعيد.

ملاحظتها من حيث الطول الأفقي للإبداع، فلا شك أنها التجربة الأولى من نوعها). أما التجربة الأولى التي لم يعهد مثلها الشعر الإيراني فقد كانت لرائد الشعر التفعيلي نيمّا يوشيج، الشاعر الذي خرج على الأوزان العروضية التقليدية في إنشاد الشعر، واعتمد في شعره على الوزن الحرّ أو الطليق «Free Verse»، تاركاً الوزن المقيد بسمّة السداسي والرباعي وراءه، ليلتحق بشعر الخيام الفيلسوف، والكنجي الحكيم، وأبي الخير الصوفي، والسعدي الشيرازي... وقد عُرف شعر نيمّا يوشيج بعده بـ: «شعر نيمائي».

بعد رحيل يوشيج خلت الساحة ليدخلها جيل آخر من الشعراء، ولما وصل الدور إلى شاملو – وقد عايش تجربة هذا الشاعر – حاول أن يضيف إليها من تجارب الشعراء الأميركيين والأوروبيين، بعدما بسّط الشعر النيمائي مظلته لفترة طويلة تقرب من أربعين عاماً على مخيلة الشعراء الإيرانيين عموماً. لقد أراد شاملو أن يجعل الشعر طليقاً من كل قيد موروث – حتي التفعيلة – ساعياً إلى تقريبه من الشعر العالمي الحديث، هادفاً من ذلك أيضاً إلى إكمال مسيرة الإبداع

التي بدأها نيمّا يوشيج؛ ومن هذا المنطلق يحدّثنا قائلاً: «شعرنا (الإيراني) مدين لشعراء فترة الأربيعينيات حتى الستينيات من شعراء العالم – وكذلك لغات الشعوب أيضاً – منهم: بول إيلوار ولوركا وروبير دسنوس ونيرودا وسنغور وميشو... فهؤلاء هم الذين أطلعونا على خبايا ومستويات هذا الشعر، وأراحونا من سياج القافية والوزن وقالب الشعر العمودي، وتجربة نيمّا يوشيج في الحقيقة – وإن كان هو الرائد الأول في هذا النطاق – لم تعد مرحلة الاختلاج، إلا أن نداءاته المتتالية أيقظتنا من النوم العميق...».

وفي ضوء هذا الإبداع النيمائي الجديد، انطلق شاملو واضعاً شعره على التجربة نفسها في مجموعته الشعرية «هواي تازّه» (الهواء النقي). ولم يكتف بهذا القدر من الإبداع، وإنما بدأ يقرأ لكبار شعراء العالم – بمختلف لغاتهم – مكرساً وقته لقراءة المجالات الشعرية التي تصدر في فرنسا، وقد تعرّف

من الشعر. وصار ذلك سبباً لنقد شاملو. وهذا صحيح يمكن قبوله لأن «Blank Versre» هو أول شعر أطلع عليه الشعراء الإيرانيون ومنهم شاملو. وخلاصة القول: لو كان شاملو يقصد «Free Verse» فلم يكن ليُسمّى الشعر بـ«شعر سبيد»، وكل ما هنالك أنه أخطأ في وضع التسمية. لكن لنفترض أنه علم وسمّى... ما المانع من ذلك؟ وهل تسمية سروش شميسا («شعر موج») جاءت مطابقة للاسم الأوروبي؟ كلام بلا جدوى.

ثمة شبه إشكال أيضاً يعترضنا في تثبيت هذا الوجه من الكلام، يسرده البعض. حيث يرون أن شاملو ليس هو الرائد لقصيدة النثر الإيرانية كما يقال عنه، وهذا يذكرنا بكلام للشاعرة الراحلة نازك الملائكة إذ كانت تعتبر ما قبل ميلاد الشعر التفعيلي مجرد إرهاسات وليس إبداعاً، وتعني بذلك بعض المحاولات التي جرت في عصر الانحطاط الذي أبدع فيه شعراء الحوية (شعر

البند)، وخصوصاً الشاعر العراقي الحويزي الأصل ابن معتوق الحويزي. هذا الشعر انطلق من الحوية إلى العراق والبحرين والحجاز... فهنا نجد السجّال في انتساب الإبداع هو نفسه الذي يوجد

في الحديث عن منطلق الشعر التفعيلي الذي تجاوزناه، بكثير من الخطوات، إلى قصيدة النثر. وفي هذا يقول محمد شفيعي كدكني: «لا يُعدّ شعر شاملو هو المنطلق الأول في هذا الجانب، وإنما قبله جهود كثيرة بُذلت حتى توصّل هو إلى ما توصّل إليه». وهنا يمكن أن نرد – من حيث وجه اشتراك الموضوع في الآداب والفنون لدى الشعوب – على أن هذا الرأي غير صائب؛ وذلك لما ساد من تصوّر في الأذهان حول مفهوم الإبداع. فالبعض يتصوّر أن الإبداع – بكل أنماطه – يجب أن يأتي من العدم، كما يُقال فلسفياً. لكن على فرض أن هناك جهوداً كانت قبل، فهذا لا يعني شيئاً كثيراً يمكنه أن يחדش بصورة الإبداع الذي لم يكن سائداً بالأمس.

تحتل تجربة أحمد شاملو في قصيدة النثر الإيرانية المرتبة الثانية في الشعر الإيراني الحديث بصورة عامة (لكن إذا حاولنا

مرّ الشعر الإيراني، كغيره من الشعر غير الأوروبي، بمرحلة اتّجه فيها نحو التخلّص من هويّة الموروث، فهو حالياً يعتمد نمطاً يوازي به قصيدة النثر الموجودة في العالم، أو تلك التي يستخدمها أغلب الشعراء العرب. ويُطلق على هذا الشعر في إيران تسمية «شعر سبيد» (تقرأ الباء: P). ويسمّيه الناقد الأكاديمي سروش شميسا بـ«شعر موج»، ويُدافع عن هذه التسمية – مع العلم أنه من أشدّ النقاد لهذا النوع من الشعر – وقد دعا الشعراء في أكثر من مرّة إلى التمسك بقواعد الشعر الموروث مع محاولة التطوير، كما فهمنا من كتابه «سبك شناسي شعر». وترجمة «شعر سبيد» الحرفية هي: «الشعر الأبيض». ويمكننا بلا تردد أن نطلق على «شعر سبيد» تسمية: قصيدة النثر الإيرانية، وذلك لأنها تتمتع بخصائص قصيدة النثر تماماً من حيث المادة والصورة. ويعود تاريخ هذا الشعر بالتحديد إلى تلك الفترة التي انطلق فيها الشعراء الإيرانيون يتابعون ثلّة من شعراء حركة الإبداع في العالم أمثال سان جون بيرس، حيث اعتمد على موسيقى اللغة وعناصر البلاغة أو الأسلوبية. ويرى بعض النقاد الإيرانيين أن هذا الشعر انطلق في الساحة – دفعة واحدة – بواسطة جهود الشاعر الراحل أحمد شاملو، إلا أن ثمة ملاحظات تقدّم في هذا الجانب، على أن هناك خطأ بيّناً قد حصل في إطلاق التسمية على هذا الشعر؛ وذلك لأن أحمد شاملو قرأ نماذج من «Blank Versre»، وهذا الشعر لا يكون خالياً من عنصر الوزن والقافية تماماً، ويعتمد على عنصر التفعيلة كأساس – كما في بداية حركة الشعر الحرّ أو المسمى بالتفعيلي – لكن لا يلتزم الشاعر القافية في الأعم الأغلب؛ بينما شاملو قدّم قصائد نثرية قفز بها كثيراً حيث لا قافية ولا وزن... وصارت على وتيرة تلك التي تسمى في أميركا «Free Verse»، وفي فرنسا «Verse libre»، ومن هذا المنطلق أحدث شاملو قفزة دون قصد أو تنظير أبعدته خارج ما فهمه. ولما كان هذا الشعر غير معهود في ذهنه، خلط بين الشعرين، مقدّماً إنتاجه الشعري الخالي من الوزن والقافية باسم «شعر سبيد» قاصداً «Blank Versre»، ظاناً أنه طليق من كل شرط، وهو في الحقيقة يسير على مسار «Verse libre» أو «Free Verse». ومن وقع في هذا الخلط هو شاملو نفسه. من هذا المنطلق وجد النقاد ألاً علاقة بين الاسم والمسمى، وأن ثمة خطراً على الشعر الإيراني حيث أن الشاعر لم يميّز حينها بين نوعين

أحمد شاملو رائد قصيدة النثر الإيرانية

كمال سلمان



تمارين الوحش

أحمد الملا

لم أعد متيقناً مما رأيت،
شككتُ طويلاً في براعة النوم،
شككتُ في الليل،
أنهرُ الحلمَ بيدَينِ عاريتينِ
فزعي ملطخُ بدمٍ لزجٍ وحرّ.

اعتزلتُ الناسَ ولزمتُ الجبلَ العالي.
هناك شققتُ الصدرَ هناك في البرية
اندفعتُ مخالبه بصرخة ضارية
ومن حجرٍ إلى حجرٍ وثبَ بخفة الوعل
وتربّصَ النمر، مسدّتُ ظهره
فانقدحتُ شرارةَ المكرِ في فرائه
تقوّستُ برائنه، وتفتّحتُ أنيابه المصقولة،
ومن القمر ارتفعَ بصره ثاقباً الليل.

عدتُ إلى البيتِ يمشي في النهارِ
ويترقبُ نزولَ العتمة. أستيظّل كل ليلة
على زفيرِ رابضٍ يتأهبُ أستيظّل
على عينينِ تقدحان شهوة حمراء.

لم أكن متيقناً مما أريد حاولتُ مراراً
ريثماً يألف ويأنس. سلكتُ طرقاً ليلية طويلة
ومعزولة رفعتُ صوتَ غناء صاخب
ليروّضَ عواءه أجري في رمل
وأشقّ الجيبَ علّه يبترد.

أعسفُ شكيمته بالأثقال والجوع.
أطوي ثيابي، ليتمرّعَ الهجين في عريه.
حافية تغوص أقدامه بين جهامة الليل.

عناقيد الحضارة نصف الجافة
يضمون أصابعهم في المهن الصعبة
أو يسقطون عن الرافعات
بينما وجوههم تهزل عند الغروب
وهم يحملون معهم الأطباق المسخنة
إلى السرير

لن يلمس أكتافهم أحدٌ ما حين عين الله المغمضة
مثل أيقونة متقنة الصنع تحمي مسقط رأسهم
الذي يرفعونه بحذر وهم يمدحون رائحته الخالدة
وموتاه ورياح جهاته الأربع

العودة إلى سوريا

سلام عليك سلام مودّع
يرجو أن يرجع إليك بقدمين حافيتين
وقلب طفل يميل على حجارتك التي يتنفس تحتها أنبيأوك

مثلما الهنود ترسم وجوهاً قويّة الشبه
بضفاف الأنهار وأجساداً منتصبّة كتماثيل المعابد
كالأحصنة المرتجفة في المياه وهي تتنّ بصمت

ترسم ملوكاً على الخيول وهم يخوضون حروب طروادة
تحت ضوء كوكب زحل ونساء ضعيفات أمام المرأة
وأسماكاً ابتلعت الطعم أسفل القوارب

ترسم الرياح وهي تجتاز سلسلة الجبال قرب المحيط
الضربات الجسيمة والجباه الملطخة بالطين
ممتلكات الفجر التي تضرب أبواب الإمبراطوريات
القرايين والانحناء المؤثر للأرداف التي تتظاهر بالبراءة
بينما المكان المقدس هناك حيث موطن الرغبة ولا يحرسها أحد

مثلما الهنود شعب لا يعرف الكذب
كان جسدك

معجم البلدان

لا يزال كل شيء على حاله
قوة الظماً والتماعة الظهر والبرودة
والحجرات التي يطير منها الخفافش في الظلام
والحرير الأسود المرمي على الكتفين

الحب وحده لم يعد يكفي ولا العناق الفائق الحماسة على العشب

المهاجرون يُطلقون صرخات الجرحى أول الفجر
شاحدين الدقائق والساعات تحت شجرات الدلب
وبلاد سرّية بأكملها تنضج في المخيلة
دون معونة القواميس

سُيلقون نظرة وداع على الجسد المطرود من الجنة

يتعرّق تحت درب التبانة ووراء ظهره فأس ذو حدّين

المهاجرون



أكرم قطريب، بريشة: عبد الله أحمد.

المقتولين دون أن يمد الله يده لمساعدتهم
يلتجئ إلى جيبك الذي من العهد القديم
كي تحميه من الأذى أشجارك اكتست باللحم والخبز الأبيض
ورائحة الآباط المتعرّقة ولأنني لست بحاجة إلى الذهب
إنما إلى بحر ميت وباب من أبوابك كي أركض باتجاهك
متعباً ومتردداً وحزينا

أمام النار وآلهة الأولمب أخاف أن ألمس طيورك
وأنا أقف على حافة الجرف

بينما سافر بك كناع من مذبحه

وينتهجون طرقاً مختلفة للسرد، إلا أنهم متحدون في تجنب الغموض، والشك، وتعقيد الأسلوب وتعقيد الجنس الأدبي genre الذي يُعتبر خاصية مميزة للإنتاج الروائي العربي في السنوات الأخيرة وبواسطة كتاب مختلفين تماماً أمثال الياس خوري وإبراهيم نصر الله وإبراهيم الكوني على سبيل المثال لا الحصر.

خلال عقد الثمانينيات عرّف الروائي المصري إدوارد خراط خاصية أخرى خلال المناقشات النقدية عن الحداثة عندما ابتكر مصطلح «الحساسية الجديدة» كي يصف موعات حديثة في أنماط كتابة الرواية العربية، لعل أهمها العودة إلى الكتابة «عبر النوعية» trans-generic للجنس الأدبي، والتعقيد الأسلوب المتعمد (مقدماً أمثلة عديدة في إنتاجه الروائي). وفي سياق كهذا فإن الروايات الثلاث السابقة يبدو أنها بالفعل تقدّم «عودة إلى التقليد» (مستعملين وصف غوث)، وابتعاداً عن الغموض والتعقيد لرواية ما بعد الحداثة، والتحول من الأسلوب الحوارى إلى دور الراوى والسرد في الرواية (إذا استعملنا مصطلح ميخائيل باختن الشهير) لمصلحة أسلوب المونولوج. بينما بعض هذه الروايات تستخدم السرد لوصف وجود أكثر من صوت، وهذه دعوة إلى القارئ كي يرتاح ويترك السارد يروي له بدلا من أن يشرح له.

مع ذلك، وضمن المستوى النظري، فإن عدداً من القضايا يبرز بخصوص ترجمات هذه الروايات، وأسباب اختيارها وعمليات الترجمة ذاتها. وتذكر هنا المقال الشهير عن طريقة الترجمة للفيلسوف الألماني فريدريك شلايرماخر الذي اقترح أحد الاحتمالين: «إما أن يترك المترجم المؤلف بسلام قدر الإمكان وينقل القارئ نحوه، وإما أن يترك المترجم القارئ بسلام قدر الإمكان وينقل المؤلف نحوه».

لورنس فينوتي، عالم الترجمة الشهير، يشير إلى خاصية غير محببة للأنماط الحالية من العولمة الاقتصادية قائلاً: ضمن عالم الاستعمال اللغوي ثمة ميل متزايد نحو التوحيد اللغوي في العديد من القطاعات، وإنه في عالم الترجمة يقود إلى ما أسماه «الأسلوب التوطيني» Domestication وخاصة في عالم النشر باللغة الإنكليزية، وهذا يعكس بوضوح الاحتمال الثاني السابق ذكره للفيلسوف الألماني شلاير ماخر. إن عملية ترك «القارئ بسلام» تبدو واضحة في

من ذلك سوف أركز على بعض المضامين لحالة يكون فيها جمهور القراءة العام، لكل من الرواية الأصلية والمترجمة، وكأنه قد وصل إلى استنتاجات تقييمية عبر تطبيق معايير مختلفة للغاية عن مجتمعات النقد المحلية، سواء في المجال الأدبي العام أو الأكاديمي.

وفي مقاربة نظرية للقضايا المطروحة، أتذكر أنه في مؤتمر أوبلاسا المذكور سابقاً، لفت الدكتور ستيفن غوث من جامعة أوسلو الانتباه إلى مشروع جديد عن «ما بعد بعد الحداثة» post modernism. وضمن سياق الرواية العربية، لاحظ «عودة» أنماط كتابة تقليدية لـ «ما قبل بعد الحداثة» للواقعية النقدية، والكرونولوجي (الزمن) البسيط،

ومع ذلك، بل وبالرغم من ذلك، باعت جميعها نسخاً كثيرة جداً بالعربية بطريقة غير معتادة، وبعد ذلك، ترجماتها باعت أيضاً بطريقة ممتازة للغاية في الأسواق الغربية.

وبينما، كما أسلفت، لست مهتماً هنا بتقييم هذه الروايات الثلاث، من المهم أن أذكر أنه من بين هذه الروايات العربية «بست سيلر»، حصلت رواية مستغانمي على أكثر استقبال إيجابي من مجتمع النقاد الغربيين، على الأقل في نقاش محتواها. ويجب التنويه كذلك بأن الأسواني كان موضوع مقال مهم في «مجلة الأحد» لجريدة «نيويورك تايمز» بعنوان «من أين يكتب علاء الأسواني؟» في 27 أبريل 2008.

في الفقرات التالية، أود أن أفحص



الياس خوري؛ العالمية بلا «بست سيلر»، بريشة: عبد الله أحمد.

هذه الحالة بتفصيل أكثر، وعند فعل ذلك، المساحة لا تكفي لزيادة رأي إضافي عن التقييمات النقدية الأخرى التي ظهرت بالفعل. وبدلاً

البروفسور روجر آلن أستاذ «اللغة العربية والأدب المقارن» ورئيس قسم «اللغات وحضارات الشرق الأدنى» في جامعة بنسلفانيا الأميركية، هو مؤلف كتابي «الرواية العربية» ومقدمة للأدب العربي، ومترجم العديد من الأعمال الأدبية العربية بما في ذلك خمس روايات لنجيب محفوظ. وهذه الورقة تم تقديمها لتُنشر في عدد خاص من نشرة «وجهات نظر» (View Points) بعنوان «حالة الأدب والفنون في الشرق الأوسط» التي يُصدرها بصورة غير دورية «معهد الشرق الأوسط» الاستشراقي الشهير في واشنطن دي سي. وكما يبدو فإن هذه الورقة كتبت في صيف 2008.

عندما كنت أشارك في «مؤتمر الرواية العربية» بإمارة الشارقة العام 2008، سألتني صحافي عربي خلال مقابلة معي عن رأيي في رواية صدرت لها طبعات عربية عدة مؤخراً، وهي «بنات الرياض» لرجاء الصانع، وقبل أن أجيبه، سألته لماذا اختار هذه الرواية بالذات؟ أجابني قائلاً إنه كان من ضمن مجموعة نقاد مهتمين بأنماط الرواية العربية الحديثة والذين أدهشهم كيف أن رواية كتبتها طبيبة أسنان سعودية عمرها 23 سنة فقط على هيئة رسائل الكترونية متبادلة بين 4 فتيات يعشن في السعودية، أصبحت تستحق الترجمة والنشر باللغة الإنكليزية وبواسطة ناشر شهير ليس أقل من «بنغوين بوكس»!!

أجبتُه إن هذه الرواية يمكن تشخيصها كنوع من «البوح الفضائحي» lid-off وتعرية المجتمعات في كتابات الشرق الأوسط، أي أنها رواية يتلَهف على خطفها الناشرون الغربيون كي يُمُونوا سوقاً من القراء الفضوليين المهتمين جداً بالحصول على إضاءات «لعالم غامض ومغلق بالنسبة إليهم». أيضاً أشرت إلى أن «بنات الرياض» نقدتها الصحافة الأدبية البريطانية باستمرار وبقسوة حول أمر جوهري وهو التشكيك في انتمائها إلى جنس الكتابة الخيالية Fiction، وأن هذا العمل يبدو جزءاً من ظاهرة عريضة في عالم النشر، وهي ظاهرة تفرض تحديات مثيرة ومهمة لمعايير التقييم النقدي، خصوصاً في مجال «البين - ثقافي» intercultural في عالمي الترجمة والنشر.

بالإضافة إلى ذلك، اقترحت عليه عملين آخرين: «ذاكرة الجسد» للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، و«عمارة يعقوبيان» للكاتب المصري علاء الأسواني، والأخير كرجاء الصانع طبيب أسنان أيضاً!! وهما عملان يثيران قضايا مشابهة. وبعد شهر واحد من هذه المحادثة استخدم الدكتور تيتز روك من جامعة غوتبورغ بالسويد هذا الثالوث الروائي نفسه لشرح فكرة «انبعاث البست سيلر العربي» في بحث قدمه إلى المؤتمر الأوروبي الخاص بأساتذة الأدب العربي المعاصر، عُقد في مدينة أوبلاسا بالسويد.

هنا أيضاً نجد أنفسنا في مواجهة حالة فيها 3 روايات من مناطق مختلفة في العالم العربي حصلت على تقييمات نقدية متفاوتة من مجتمعاتها النقدية المحلية،

انبثاق

الـ«بست

سيلر»

في الرواية

العربية

روجر آلن

ترجمة: حمد العيسى

النص النهائي مع لغته المستهلكة - المبتذلة ومسح الحكم العربية التي ترجمتها، ووضع هوامش غير ضرورية أسفل الصفحات، كل هذه التدخلات لا تعكس الاهتمام الذي بذلته لإنتاج ترجمة بلغة حيّة وطبيعية وسلسة، وهي عناصر حاسمة في رسالة الرواية لنقد المجتمع السعودي المتعولم! وبالطبع قراري بترك اسمي على صفحة العنوان، وهو بالمناسبة القرار الوحيد الذي سمح لي به الناشر في عملية نشر النص باللغة الإنكليزية، يعني أنني أبقي مسؤولية جزئياً عن عمل لم أعط أي مسؤولية حقيقية لصنعه! من المؤسف أن رواية مكتوبة بلغة مرحة وملينة بالمجانسة والتلاعب بالكلمات من لغات عدة تم تنقيحها بواسطة مؤلفة النص العربي! لكن ربما كانت الفضيحة الأكبر، مع ذلك، هي النظرة الدونية من قبل بعض الناشرين والمؤلفين إلى المترجمين بحيث يعتبرونهم خدماً وضيعين بدل كونهم فنانين مبدعين. وهذه نظرة تشكلت عبر تقليد قديم في الثقافة الأنجلو - أميركية باعتبار المؤلف عبقرياً فريداً، والنظر إلى الترجمة كعملية ميكانيكية! وتم تعزيز هذا المفهوم الخاطئ بنظام النجوم التي تُمنح عند تقييم العمل في عالم النشر. ولذلك لا يجب أن يتفاجأ المترجمون عندما أقول إن الناشر والمؤلفة لم يحترما مهنيّتي وخبرتي الكبيرة، ولم يستمعوا إلى تحذيراتي بأن قراراتهم سينتج عنها عمل رديء.

د. مارلين بوث
مديرة برنامج دراسات الشرق الأوسط
وجنوب آسيا في جامعة إلينويز
الأميركية، أربانا، إلينويز

ولهذا قد يبدو شاذاً أو غريباً عندها أن أقول إنني أتفق تماماً مع ما قاله الروائي والناقد الكندي د. ستيفن هينغهان في مراجعته لـ «بنات الرياض» في ملحق «تايمز» الأدبي في 27 يوليو 2007 عندما قال: «الفضيحة في النص الإنكليزي تكمن في الترجمة». إنه على صواب حول أوجه الإخفاق العديدة في النص الإنكليزي. لكن ثمة «فضيحة» أخرى لا يعلم عنها هينغهان. فعندما سلّمتُ ترجمتي إلى «دار بنغوين بوكس» كاملة باستثناء مصطلحات عامية من اللهجة السعودية وعدتني المؤلفة بمساعدتي في ترجمتها، أخبروني أن المؤلفة تنوي إعادة كتابة النص (تعليق المترجم: أي قيام الصانع بتنقيح النص الإنكليزي!! وهذه جرأة غير محمودة مطلقاً في أي زمان ومكان لعدم وجود خبرة في الترجمة لدى الصانع حسب معلوماتي، وقد نتج عنها كارثة كما سبق القول). ولهذا، وبعد ذلك، تم إيعادي تماماً خارج عملية إنتاج الكتاب في الطبعة الإنكليزية!

كتابة بصورة مستمرة (كما ذكرنا أوسكار وايلد) فإن هذا أيضاً ينطبق على التاريخ الأدبي. تركيزي حتى الآن كان على بدايات الرواية في القرن التاسع عشر، لكن الأمثلة التي تمثلها الروايات الثلاث تتطلب بوضوح، كما في مشروع ستيفن غوث ومقالة تيتز روك، نظرة أخرى إلى العناصر التي بموجبها يمكن تقييم الموضات الحديثة ودمجها في أي تحديث لتاريخ الرواية العربية.

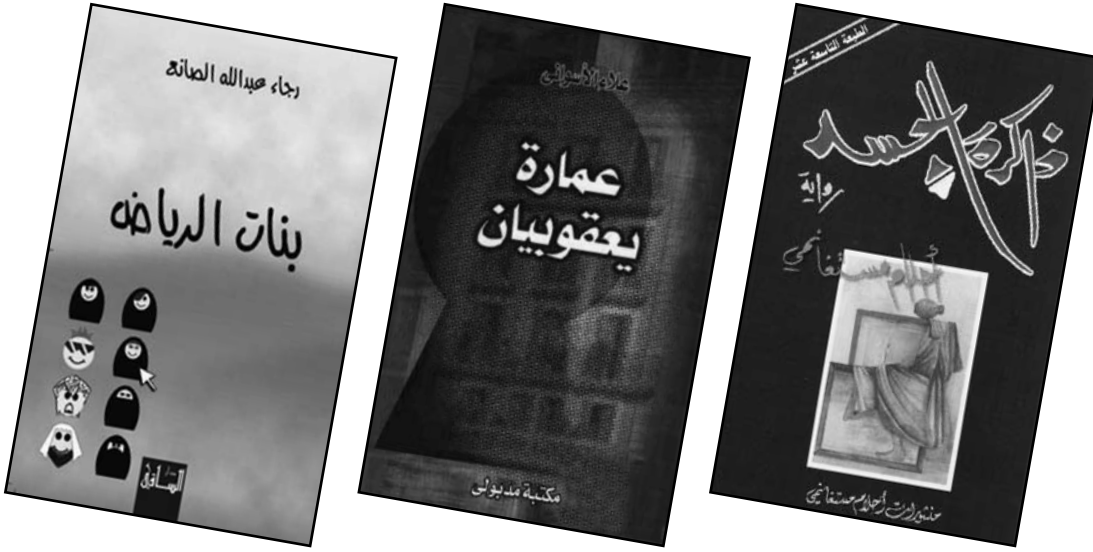
فضيحة ترجمة «بنات الرياض»

أرسلت الدكتورة مارلين بوث، وهي مترجمة «بنات الرياض» إلى الإنكليزية، الرسالة التوضيحية الآتية إلى ملحق «تايمز» الأدبي «TLS» بتاريخ 28 سبتمبر 2007 بخصوص عملية ترجمة، ثم نشر «بنات الرياض» بالإنكليزية:

سيدي: اسمي يظهر في صفحة عنوان «بنات الرياض» للمؤلفة رجاء الصانع كـ «مترجمة مشاركة»!!

إقناعهم بقراءة أعمال حنان الشيخ، أو هدى بركات، أو سحر خليفة، أو رضوى عاشور، أو ليلى أبو زيد على سبيل المثال كروايات نسائيات من المنطقة العربية نفسها، وجميعهن مرة أخرى يطرحن قضايا في مبادئ علم الجمال ومن يطبقها، وعلى أي أساس؟ ولهذا وجدت هذه الروايات الثلاث جمهورها في عالم أصبحت فيه العولمة موحدة، المرئي يميل ليحل مكان النص المطبوع والترجمات تتطلب توطيئاً في جميع الحالات التي تتضمن اللغة الإنكليزية والطبائع والمعايير الثقافية والفنية لقراءها. تفضيل شلاير مآخر الواضح لمصطلح «تغريب الترجمات» Foreignerization، يواجه بوضوح مشاكل عميقة عندما تكون قرارات النشر مبنية على «التسويق» في الأساس (أي الاقتصاد) التي تشتملها المعايير السابقة. وفي حقل الرواية العربية وترجمتها ودراسها، اقترحت من وقت لا بأس به أنه كما يحتاج التاريخ إلى إعادة

القضية رغم اختلاف الدرجة مع هذه الروايات الثلاث، وبالأخص رواية «بنات الرياض» لأن مترجمة هذا العمل بالإنكليزية، مارلين بوث، كتبت في رسالة توضيحية إلى ملحق «تايمز» الأدبي (قام المترجم بترجمة نص الرسالة الكامل بعد هذه الورقة) ما يأتي: «النص النهائي مع لغته المستهلكة - المبتذلة ومسح الحكم العربية التي ترجمتها، ووضع هوامش غير ضرورية أسفل الصفحات، كل هذه التدخلات لا تعكس الاهتمام الذي بذلته لإنتاج ترجمة بلغة حيّة وطبيعية وسلسة». وفي مستوى عملي أكثر، لكن في سياق الترجمة نفسه، واستقبالها، تتم الإشارة دائماً إلى أن نوع الكتابة في هذه الروايات «شجاع» من حيث أن هؤلاء الروائيين يعالجون قضايا حساسة ويكتبون عنها داخل مجتمعات يكون فيها وجود (وتطبيق) فكرة «حرية التعبير» على أحسن الأحوال مبهماً وخاضعاً للعديد من الضغوطات المحلية غير المحببة. إنها، بالطبع، هذه الفكرة بالذات التي تجلب في الأصل انتباه الناشرين الغربيين وقرائهم المؤملين لهذه الأعمال. إذا كنا نتحدث عن جزائر مستغانمي أو مصر الأسواني أو سعودية الصانع، وإذا كان الموضوع سياسة، أو فساداً، أو جنساً، فإن هذه الأعمال تجد قراء جاهزين لما تحاول كشفه بصورة «خيالية» روائية. وبالرغم من كون ترجمات هذه الروايات تستحق امتياز التفسير / التحليل / الفهم الخيالي والساخر، فإنه تتم قراءتها دائماً على أنها «تعزية» لمجتمعات غامضة. ويمكن للمرء أن يتساءل على سبيل المثال: كم عدد القراء الذين قرؤوا «بنات الرياض» وقرؤوا أيضاً، أو يمكن



الروايات العربية دبست سيلر، الثلاث: «ذاكرة الجسد»، لأحلام مستغانمي، «عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني، «بنات الرياض» لرجاء الصانع.

تمام التلاوي

نجا بالذي يتبقى من الحب بعد الزواج

ياحساسه الصعب
بالكلمات التي تتشابه في جرسها
ويفاضل بين معاني الندم
لعل الحياة التي جلست فوق
كرسيه
تستطيع ابتكار ذريعته للحياة...
هنا
والرواسي التي حوله لا تصدق
يكتب...
بالحبر يسقي النخيل
وبالماء يكتب...

أذهب، قال،
وها هو يكتب
لا افتقدته النساء ولا سألتهن عنه
الأسرة
ما من مغادرة تتوعده بالرجوع
وما من فتاة تهدده بالقيل
نجا بالقصيصة مما تخاف
نجا بالذي يتبقى من الحب بعد
الزواج
وجاء ينقح أحلامه ويقارن بين
النصوص

لذا لم يصدق فتاة الحجاز وقد
صدقته
ولم يستطعها إذا ما تعرّت:
أيا ابن الشام اتخذني شأما
على منزل في أقاصي الظلال
على حجر حالك
وعلى زمن مائل بين أيدي الأبد
على عتبة الباب حيث كسرنا
زجاجات عطرك
كان يقبل طفلته ويريق الحنين
كذلك سميتها لتظل معي حيث

ويكذب
نحن سمعناه في آخر الليل يبكي
ونحن رأيناه يخرج في الفجر من
بيته كالمسافر
عينان نضاحتان وغيم بعيد
أصابع محروقة وعلى شفثيه غزال
مريض
كأن الشام التي صافحته على الباب
ثم مضت
لم تشأ أن تعانقه
والجبال التي حوله الآن تجفل منه

ياحساسه الصعب يكتب
بالماء يكتب
بالكلمات التي في أصابعه
وعلى شفثيه
ويكتب
لا يتأمل بحراً ولا يتملى سماء
ويكتب
لا يشتهي امرأة أو يحن إلى غرفة
إنما هو يكتب
يغمض عينيه عما يشاغل أحلامه
ويقول الكتابة سلوى



وصية الكاميكازي

صفاء خلف

تضمحل ورقات التوت حين ينقر الغراب باب الرثة، يدوس بمعوله الصيف لينحت مدينة من عراء، ولا يمرّ في شارع الجميل سوى الكاميكاز، وهم يمضغون لفائف المودّة. كل هذا وصديقتي تقول: أنت مُذنب لأنك لا تنتحل صفة العاصفة...

لست أنا، سوى جوال يهزّ طرف بنطاله للعبارات، الأساور الخشبية كبيرة في ذهني ومتباعدة كأحلام الصغار، من يريد أن نضعه في البثّ المباشر، هناك يترعّ الله على أريكة خردوات الأقمار الصناعية. في الغرفة الإسفنجية يحتسي المكتتب كأساً من شوكلاتة الهواء المخنوق، يتطلّع في الأبراج النازلة من الظلام على جسده، يعاشر مخيلته، وحين يحاصره الكاميكاز، يتسلّى بدريكة الوعول برأسه، فيتشظى...

من يحزرنني من الرطوبة المزعجة التي تخنق خاصرتي كنصل فارسي، الرطوبة التي تُدمي رؤيتي بلزوجة الانتظار، رأسي الموهوب للقتل، وللعائلة... لتدفن قاذوراتها السلوكية فيه، فهل يرفض رأسي؟!

عطن الغرفة المظلمة، يُبشّر صيادي أسماك الليل بموت النهار، فلا نافذة في الغرفة/ الكهف، سوى حرائق بعيدة... هناك حيث تختنق سلالتي وتموت. أتمدّد فوق حزني، كطيف كسول لا يشتهي غيابه، ولا يحبّ مكوثه في رأسي، ربّما دمي أمراء وخيول... كاميكازي أوردني البئر، أسرني: إن سلالتي لم يكن فيها وردة تبزغ في الظهيرات كبحر طريد، ونوارس تنزّ السعلاة في أفقها، ولا قمرٌ ينظر أغاني مراكب البحارة التائهين.

الكاميكازي المشخن بعار العيش، أسرني أيضاً، وهو يفتح لؤلؤة كبرتقال الصبا فيطفر النرجس حرّاً، إن سلالتي تشيخ كالضوء حين يعتلي جسدَ الكلام. ولم يسرّني الكاميكازي الغائب، لم تحتشد الوعول في رأسي، حين أوطن الموت، فتسلّمني الريح، وتتناهبني نحو كهوف بعيدة فيّ، لأطلّ من هناك كوعل مغرور على شرفة الأبدية النائية. وصية الكاميكازي: الطبائع الماضية في أفولها تصحو، ليس للحجر سوى تقوى الصمت، فدع خيولك المرمرية أيها الوعل تتلاصف تحت الخوف تارة، وتارة أسلمها للينابيع لتروي الخناجر.

في جميع المكتبات

سلسلة "الفاوون" الشعرية

التي همس بها المستشار
وضحك لها الزعيم

روح شجرة الدرّ المتسلّطة
حلت في جسد راقصة
أخضعت مصر
وأيقظت الشعب في منتصف الليل
بصفعاتها التي تدوي في القصور.

محمود ياسين
نظراته التي تشبه نظرات من يحلم في
شرفة طائفة
وكلماته التي يحرص أن ينطق نصفها
همساً
جعلت منه معبود النساء
عندما كان الجمهور منقسماً بعنف بين
ثديي ميرفت أمين
وساقي نجلاء فتحي
والمراهقون بين ليلة وأخرى
يوزعون قواهم بالعدل
كان لا يزال هو فتى الشاشة الأوّل
فجأة بدأ يخوض معركة من نوع غريب
معركة حياته

مع هاتف أحمر بلون الدم
احتل الشاشة في مشاهد مطوّلة
بناء على طلب المنتجين
هاتف أحمر بلون الدم
صار أيقونة الجنس الفاحش
لم تعد تنفعه قمصانه الضيقة
ولا سوافه العريضة
ولا كلماته عندما صارت كلّها همساً
لم يمض وقت طويل حتّى صار صوته
يجلجل
بكل خشوع
في الليالي المحمّدية.

رشدي أباظة
آخر سلسلة المماليك
يعبر في سيّارة رياضية مشحونة
بالجواني
في نهار القاهرة
نظراته الساحرة
وضحكاته الصافية
تذكر العذراوات برحلات الاغتصاب التي
كتب لها النجاح
في أقاليم خيالية،
شجنه غريب عن هذا العالم
شجن من يحنّ إلى أن يأخذ مكانه
إلى جوار سيفه وفرسه
في أبهة لوحة باذخة،
متوجاً وحده
بالشجن النادر لوزير نساء
بهالة قمر الأحلام
في سماء مزينة بأسراب من شهبات
النساء
بفلسفة وثنية خلّق من أجلها

شكراً للسينما
فبدونها لم نكن لنرى
كيف يبكي وكيف يضحك
وكيف يتبادل النكات
وكيف يهرم ويموت نصفَ إله
بكل جلاله البائس
وكيف يأكل الرماد الضوء.

عادل إمام
انتزع أخيراً
السلطة التي يريدها
السلطة التي لم يحلم بها مهرّج من قبل
أخذ كل حظ المهرّجين من المجد
كل حظ الأبطال
من الأحضان والقُبلات
كل حظ الصعاليك
من «الوصول في خفّة إلى قلب
الحقيقة»،
بمعجزة التجاعيد التي تتسع حول
الابتسامة
كي تستقبل الدموع،
بمعجزة الدموع وهي تضحك
بتنهّداته التي تطلق سحب الرومنسية
السوداء
بنكاته الحداثق يتنزّه فيها الشعب
خلافاً لكل المهرّجين
الذين يعتمدون إلى الانطواء في نهاية
العمر
طالبين المغفرة
سوف يعتمد إلى مزيد من الضحك
لاحقاً سوف تُبنى له أكبر مقبرة بُنيت
لمهرّج
وسوف يحرص الحزب الحاكم
على أن تكون رصينة
مثل نصب الشهيد.

عادل أدهم
كضيف شرف
في فيلم «نصف دسّة أشرار»
ظهر الشيطان بصورته الحقيقية
الشيطان الأنيق
ذو الخصلات اللامعة المصفّفة بعناية
عيناه تلمع بشكل غريب
يتحدّث والسيجار في فمه
وهو يقدم كأساً من خمر إلى ممثّل
مغمور
ظهر معه في مشهد وحيد
تألّق في دور صغير من ثلاث كلمات
سرق الممثل المغمور ضحكة الشيطان
ونظراته
من تلك اللحظة
عرف الناس عادل أدهم وأعجبوا به
ونسوا الشيطان إلى الأبد.

تحية كاريوكا
ترقص تحية كاريوكا
يبكي التنويريون مثل المجاذيب
يهرب الإلهام من الشعراء ويذهب إلى
السياسيين
تحمرّ وجوه الأزهريين
كأنهم عاينوا معجزة
يُعيد العسكر النظر في الخطط
كأنهم يرون لأوّل مرّة خريطة البلاد

نظراتها فتنة
أضواء قادمة من بدايات القرن
نظرات تحية كاريوكا
أول مؤسسة مدنية استقرّت في بلادنا

جامحة
ترقص في متر ونصف
تلك هي الملاحظة الذكية

رماد يأكل الضوء

خالد السنديوني

دمي

كان خفيفاً

على شراشف بيضاء أراقوه
علّقوه قطرة قطرة على أعمدة سائبة
رسموا منه خارطة طريق لأحلامهم
ومراراً زغردوا له
مراراً

ثم خنقوه بتأوهاتهم تحت جلدي

حلّم بالطيران كثيراً دمي
لكنه لم يعد خفيفاً
منذ استقرّ كمرساة صدئة
في قعر غيابك.

جارية

أرقبها
ترقبني
نظرة وحيدة هي
تقيم شرودا
تدخن سيجارتها الملفوفة بعناية
وأستنشق أنا مروري الصباحي أمام عتبة عمرها
أعدّ خطوات نظراتها ورائي
وأبتسم، إذ أشم رائحة شتيمه تعطر آثاري في
الطريق الضيق
...
...

أرقبها
ولا ترقبني
يغيب دخان سيجارتها مع غروب أعرس
ذكرى مارة في خيمة عزاء
وأرتل مزموري الأخير في باحة صمتها:

أنا مثل السماء
بي حاجة إلى شتائم يومية توقظ ملائكتي

وتحتهم على جباية الخطايا آخر النهار
يا جارة!

زيدان، ذو النون

عندما لا يحتاجه أحد ولا يستغيث به فراش
امرأة آرية
يعمل نادلاً في مقاهي البلدة
يضيء فجراً جدياً على كؤوس السكاري
ويغرف نسيانات الحالمين بفجر مبكر



منال الشيخ، بريشة: عبد الله أحمد.

لم يُبكه يوماً جوعه
ولم يذلّه صمته المختار
يداعب نونه بصلواته الباردة
كي يسخن ظهره في لحظة قرار
كان علقه بريئة نمت في أحشاء الظلام
ولد من دون نور على جيده
ونسي الملك أن يفتح صدره
كي ينزع نقطة الالتقاء مع السماء

بقي على أرض لونها مائل إلى مجدّ جدّه الأكبر
ولم يكن ليذلّ الجنود المهزومين على ساحل
مُحتل

زيدان
خرابٌ يولد من جديد
عدة محكمة تتقلب على مقلاة الحكايا

ما كان دليل الله نحو بحار تغترب،
ما كان مولعاً بالنذور

ولد ليقول
ولد ليعانق
ولد ليغرق
ولد ليلعق
كل ما ينتهي بعلاقة حميمة معي / معه، وُلد
لأجله

زيدان
لا تعرض عن هذا!
تجاوز السيناريوهات دون أن تحذف المحظور
فيها
يحبُّ الربُّ أن تكون دليل قلبه إلى الأرض
وأظنه أحب

طواحين

أطحن أحلام الطفولة
بطواحين الهواء
لا فارس يظهر
لا مراوغة تجيء
ولا طيور تعلن الحب
يكفي ما شرد منا
وبعثرنا بين خصلات الغيب
حيث الموقد يحتكر ترف النار
ويورث الشموع حسرة البكاء

(x) من ديوان يصدر خلال أيام لدى «دار الفاون».

جعلتهم ينظرون إلى أن عدالتها ناقصة

قيس المولى



شأن هؤلاء
تذهب بهم
قواهم العقلية
إلى الجحيم،
غايتهم أن ينتصروا على
وبائهم اللامحدود
ويحصلوا على حكايات
شعبية جديدة
ليُريحوا أنفسهم من
أطبائهم النفسيين
ولن ينزعجوا بعد ذلك
من باب لا يطرق وهواتف
غير رنانة،
هؤلاء اكتشفوا أن
استئنافهم المتكرر أمام
الحياة
جعلهم ينظرون بأن
عدالتها ناقصة
وأنها دائماً لا تمهد عندما
تكون هناك غاية عظمى

يُوضع الإنسان بها تحت
جبل مشنقة
أو في قاع بئر
من بنا... من بقي يستمع
حدّ الوتر الأخير
وبقي في شفاعته التعيسة
يتأمل أقداره الشفاهية
يتقبلها،
غير أن هناك صعوبة
ما في تعريفها لبنية
وصعوبة أخرى في إقناع
بني بنيه في العدول عنها،
وهم قسمان...
قسم اكتسب خالقه
بالوراثة
وقسم بالأمر اللاناصح
قد يكون بالأمر المكروه أو
بعضا الطاعة،
وهكذا كرّروا الأسئلة حتّى
في أغاني الزواج

وكانت المفارقة أن الأمطار
لا تجيبهم بوضوح
والثمار الناضجة لم تترك
لهم سوائلهم التي يريدون
أسسوا أشكالا لمن رأوا في
الأساطير ببيوتهم
وتخيّلوا ممتلكات أخرى
وتناقّلوها
من رضي بالمفارقة ومن
رضي بالتكهن
وانقسموا مرّة ثانية
بين البشاعة والجمال
الربوبي
وكادوا ينتقلون من
الضباب إلى شمّ التين
لكنهم دائماً تذهب
بهم قواهم العقلية إلى
الجحيم
الذين قرأوا الكتاب
فسروا

الماضي بما عملوا
لكنهم طلبوا الثواب كي
يأنسوا بالنار
ويكون خيارهم أمام
حقيقتين،
لم أراهن قلت
لأنهم لم يدخلوا العتمة
والدهليز
كون استرخائهم كان
طويلاً ولم تدن الروائح
منهم
ليتحاشوا وباءهم
اللامحدود الذي أصابهم
في المعنى العميق،
أردت أن يصفوا لي خليقة ما،
أخرى وعاجلة
ودمها من بياض
أردت أن ينحسروا بجزء
من خصائص المعجزة
وألا يعتادوا التي ظهرت

ولا يأتوا بسلسلة منها،
إن لم يفعلوا... أقترّب
منهم
لأنهم أنتجوا وهمهم
الجميل
حين بحثوا عن حقيقتين
ولم يميلوا إلى إحداها،
من هنا
ظلّ الخطآن متوازيين
ولن يلتقيا
من يبقّ يضمنُ خمرته
الإلهية
ومن يبقّ يُعصرُ بعنقه
ومن يبقّ يعدّ الأبواب ولا
يدخل من أحدها
ومن لا باب أمام قدميه
هناك سيكون البرهان
للمتخيل الآخر المتوقع
أم للذي سيعيش حياته
بدون مطابقة.

كرسست الهامشية الجغرافية صورة أدب مغربي هامشي ومجهول وغير متّضح الهوية، لقرون طويلة لم تعدم روح الكد ومحاولة إثبات الذات، لدى المشاركة. فألى جانب تحدّي العبقريّة الأندلسية بأثارها الباذخة، ولعنة الصاحب بن عباد صاحب «بضاعتنا رُدّت إلينا» التي طاردتهم، وكتب التاريخ الأدبي التي تُدخلهم، عن جهل، في حسابه؛ لم يُتَح للدرس النقدي الحديث أن يتداول إنتاج المغاربة الشعري، إلا بدايةً من المرافعة التاريخية للعلامة عبد الله كنون التي أثارها في الثلاثينيات من القرن الفائت، وهو يصدع بـ«النبوغ المغربي» في كتاب يحمل العنوان نفسه، حيث أمكننا أن نتعرّف إلى شخصيّتهم الشعرية الخالصة، وأشواقهم الخاصة أيضاً، التي مهرها سؤال المغرب ومكانه الحضاري والثقافي المتنوّع، وإن كان وضعهم الاعتباري، كشعراء، ملتبساً بسياق المسائل الدينية والكلامية والبلاغية التي تأثروا بها، ودفع شعرهم، بسبب من ذلك، «فاتورة رمزيّة» من روحه وخصوصيّاته. وقد مرّ حينٌ من الدهر إلى أيامنا، حتى أمكن الشعر المغربي الحديث إسماع صوته، وفرض حضوره قدر الإمكان، فلم يعد النبوغ مقيماً في تفاصيل التاريخ وشوارده، بل لافتاً وجالباً للإعجاب والمكرّمة، منذ الاستقلال على الأقل. وإذا كان الواقع الشعري، داخل ما استجدّ من شجون الذات وإكراهات المجتمع والسياسة، يخضع للتقسيمات النقدية والمفاهيم البلاغية التقليدية والأيديولوجية، بشكل يتساق وشعرية البيان وبلاغة الخطاب الأيديولوجي اللّتين كانت تحفّزهما القصيدة المغربية حتى سبعينيات القرن العشرين، إلا إن واقعاً آخر مستجدّ ما يفتأ يبتكر حدائته الخاصة، ويسترفد حياة مصطخبةً من النصوص والصور والتمثّلات، متحدّياً طمأنينة النقاد وعاداتهم في القراءة.

في راهن الشعر المغربي نصغي إلى هذه الحداثة، المتحوّلة باستمرار. تتبلور متخيّلات جديدة، وترتجف شُرف الأيدي بالقول الذي يمضي سؤاله الخاص في هذه اللحظة بالذات، من أيّد ترعى ملكوت الأشواق إلى أيّد تتوهّج في العبور، وهي جميعها لشعراء من أراض وأوفاق وحساسيات مغايرة ترتاد أفقاً شعرياً، وتفتح في ردهاته وعياً جديداً بالمسألة الشعرية برمتها. منذ أواخر الثمانينيات إلى اليوم، أمكن لنا أن نتبيّن ملامح التجربة الجديدة التي تتفاعل في الراهن الشعري، وقد تأثّرت بعوامل

سياسية وسوسيو - ثقافية متسارعة وضاغطة، محلياً وعربياً وعالمياً؛ (أحداث 84 و90 التي فجّرها واقع القمع والظلم في المغرب، سقوط جدار برلين، حرب الخليج، انهيار الأيديولوجيات الجماعية، صعود التكنولوجيا الجديدة... إلخ).

خلال هذه المرحلة، شهدنا حركة نشر ملحّة ومطرّدة للشعر المغربي بكل أشكاله وتعبيراته، فتضاعف الإنتاج الشعري بشكل لافت، إذ بلغ عدد العناوين الشعرية الصادرة في الثمانينيات 141 عنواناً شعرياً، و351 في التسعينيات، وما يزيد عن 700 حتّى الآن من سنوات الألفية الثالثة، بما في ذلك أكثر من 30 عنواناً طُبِع في المشرق، بيروت تحديداً. كما ارتبط الارتفاع الكمّي للإنتاج الشعري المغربي بديمومة توسّع بنية منتجي الأعمال الشعرية، حيث انتقل عددهم من أقلّ من مئة شاعر إلى المئات، ونعزو هذا الارتفاع إلى ازدياد دور النشر، وتعايش مختلف الأجيال الشعرية جنباً إلى جنب، وظهور قصيدة النثر التي بدت وسيلة تعبير الجميع حتّى لمن هم خارج تصنيف الشعراء. مثلما امتدّت جغرافيا الشعر المغربي لتشمل هوامش وأطرافاً جديدة، ومنافي في أوروبا وكندا، وهو ما فجّر المركز وعرض وظائفه وتسمياته لهوية غير مسبوقة، ممّا ترتّب عنه مراجعات فكرية وجمالية لا يزال النقد معطلاً عن إظهارها وتقويمها. وترتيباً على هذا وذاك من متغيّرات الواقع، تأكد حضور لافت للصوت الشعري النسائي الذي رقد خطاب الشعر المغربي بمتخيّل جديد ووشمه بتلوينات وصيغ وتعبيرات كان في حاجة إليها، بحيث اقترب عدد المجموعات الشعرية النسائية من 200، أمضتّها 115 شاعرة، منهنّ من لها خمس مجموعات (أمنية الميرني، حبيبة الصوفي، مالكة مزان، وفاء العمراني)، وأربع (مليلة العاصمي، ثريا ماجدولين، عائشة البصري، فاتحة مرشيد، فاطمة الزهراء بن عدو الإدريسي)، وثلاث (أسية البلغيثي، سعاد الناصر، فاطمة برودي، لطيفة المسكينى، وداد بنموسى). مثلما انتظم عدد من الشعراء في حركات وجماعات شعرية طرحت قضايا معرفية مغايرة في كرايسها وخراطيشها الرمزية («إسراف»، «الغارة الشعرية»، «البحور الألف»، «مكائد»، «دبّوس»)، وظهر إلى السطح هيئات أدبية وثقافية جديدة تعنى بالشأن الشعري، مكمّلة «اتحاد كتاب المغرب»، لسان حال الأدباء الوحيد إلى ذلك الوقت، أو خارجة عليه بما يشبه الاحتجاج وعدم الرضى لواقع الأزمات التي

كانت تضرب الاتحاد بين الفينة والأخرى، ولعلنا نذكر من جملتها: «بيت الشعر»، «رابطة أدباء المغرب»، «منتدى الديوان»، «رابطة الشعر الغنائي»، «جمعية الشعر المغربي المعاصر»، فضلاً عن المهرجانات الشعرية، وعن جمعيات الشباب الباحثين والمحترفات ومراكز البحث التي كانت تُقيم في الجامعة المغربية دورات ومحاور دراسية لمساءلة أوضاع الشعر في المغرب. لكلّ هذه الاعتبارات، نقول إنها كانت مرحلة انعطاف كمّي بارز، ونوعيّ بلا شك، في مسارات الشعر المغربي الحديث.

الراهن الشعري واستئناف الوعد

نأخذ بـ«الراهن» إذا كان يسعنا في الإلمام، ما أمكن، بخارطة الشعر المغربي اليوم، في اللحظة التي يُصنع فيها مجهولٌ معناه مأهولاً بدم الذوات ومداد الخطابات اللّذين يهرقان مستأنفين الوعد بلغة الشعر وحدائته، عبر شتى ترحيلاته ومكابداته بين الحضور والغياب، الذاكرة والنسيان، النظام والفوضى. لهذا من البطلان القول باستقراء الراهن استقراءً تاماً، طالما أن مجهوله أكثر من معلومه، والمتحقّق أكثر من ممكنه. الراهن هو ما انتهى إليه زمن الكتابة في الشعر، في سيرورات متشعبة ترفد أكثر من معنى، أكثر من تاريخ؛ وهو، بهذا المعنى، ما يفتأ يتغيّر ويتحوّل، بحيث يستمرّ في التشييد وإعادة البناء الذي لا يكلّ، شبيهاً بذلك التوتّر الدائم الذي لا يهدأ بين الحاضر وما هو ضدّ الحاضر لأجل أن يظلّ الحاضر مغايراً. هذا ما يجعل من الراهن مفهوماً أساسياً يرجح، بنسبة كبيرة، العمل به واختباره.

يسوقنا هذا الاعتبار إلى القول إن الراهن لم يعد يعني جيلاً بعينه، وإنما تخلقه وتتفاعل داخله تجارب ورؤى وحساسيات مختلفة، متميزة وغير متجانسة في تصوّرها للفعل الكتابي وتدبّر طرائق إنجازها، بحكم تنوّع مصادر العمل الشعري لدى الشعراء، واختراقاتهم المعرفية والجمالية لآفاق أخرى من الكتابة. لقد صار كلّ جيل شعريّ من أجيال القصيدة المغربية المعاصرة، الممتدّة لعقدين، يطبع قطاعاً نوعياً من جسدها الفتّي بهويّته وأسلوبه ولغته وإيقاعات ذاته، أي بخصوصيّته في الإجمال. لا يُفترض في الخصوصية أن تكون تحوّلاً أو ضرباً من القيمة المضافة، بل وجود كتابة أو حساسيّة أو رؤية من نوع ما، خاصّ ونوعيّ، تكرّس قيمة من قيم التحديث المختلفة، وتعمل خارج السائد والمجمع الذي يشدّ راهن الشعر إلى صيغ وأنماط

مطروقة، ولا يُخلص لزمّنه. يتقاسم أفقّ الراهن، بدرجة وأخرى، نمطاً قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، فيما انحصر نمط القصيدة العمودية في فضاء مناسبات قومية ووطنية معيّنة وأنيّة، بسبب ما يفرضه ذلك النمط من إشباع ثابت ولاواع لوجدان الجماعة. وبدا يثبت، باستمرار، أن قصيدة النثر باتت لسان حال الشعراء الجدد الذين لا يُخفي قطاعٌ كبير منهم تهافته على كتابتها، وإن كان هذا التهافت له ما يبرّره، ذلك أن قصيدة التفعيلة بدأت تفقد رونقها وتصل بالشعراء إلى الباب المسدود، بتعبير الشاعر محمد السرخيني.

وإذا كنّا نجد شعراء من أجيال متعاقبة، بما في ذلك جيل الستينيات الريادي، ينتمون، فكرياً وجماليّاً، إلى هذا الراهن، فإننا وجدنا أفراداً من الجيل نفسه لا يكتبون بسويّة واحدة، ولا يجمع بينهم فهمٌ محدّد للعمل الشعري، ووجدنا أفراد الجيل والجيلين يشتركون في هذه الخصيصة أو تلك، ويتنازعون هذا البعد وذاك. ولا شك أن ذلك ممّا يُغني الشعر المغربي ويصنع حيويّته، بالقدر الذي يعكس من خلاله صراعاً ضمّنيّاً بين حساسيات وجماليّات متعارضة. هكذا، ينحدر شعراء الراهن من جغرافيات وتراثات ومرجعيات متمايزة في كتابتهم للقصيدة، فلا يجمع بالتالي بينهم تصوّر محدّد لتدبّر آليات عملها. نجد عند بعضهم شفافية عالية وتكثيفاً مجازياً لافتاً (رشيد المومني، صلاح بوسريف، بوجمعة العوفي، نبيل منصّر، عبد الحق بن رحمون، عبد الغني فوزي)، وعند بعضهم كتابة شذرية أشبه بالهمس (محمد الصالحي، سعد سرحان، عبد الرزاق الصمدي، فاتحة مرشيد)، وعند آخرين عناية لافتة بالصفاء اللغوي ونثر الإيقاع (عبد الدين حمروش، حسن الوزاني، نجيب خداري، أحمد العمراوي، مصطفى غلمان، أحمد الدمناطي، أحمد هاشم الريسوني)، مثلما نجد عند آخرين انفتاحاً على السرد في بناء معمارهم الشعري (عبد السلام الموساوي، عبد الرحيم الخصار، طه عدنان)، وعند سواهم تطويراً دؤوباً لجماليات شعر التفعيلة (محمد عنيبة الحمري، أحمد بنميمون، مصطفى ملح، الطاهر لكنيزي، علي العلوي، محمد بشكار، جمال الموساوي، أبو بكر متاقي، عبد الرحيم كنوان، صباح الدبي)، وعند البعض معرفة لافتة بطرائق شعرة اللغة داخل النثر (جمال بدومة، محمود عبد الغني، محمد عزيز الحصيني، ثريا ماجدولين، كمال أخلاقي،

عبد اللطيف الوراري

فسحة مع زياد في سجن القلعة

عبد الوهّاب عزّاوي

آلاف عدّة، لا أعلم بما يفكّرون، بما يحلمون، لا أسمع غصّاتهم أو أسمع أدمعهم، لكنني أعلم أن لكلّ منهم قصّة ما مع هذا المتمرّد. تستمرّ الحفلة في طقس حماسي يُغَيّب جماليات الموسيقى التي حملت الكثير من التجديد في التوزيع بشكل خاص. أجل من الواضح أن الناس تريد أن تغني، أن يرتفع صوتها، إنها تريد أن تتنفّس، حتى أن زياد قال مازحاً: «أنتم تعرفون المقطوعة من أوّل علامة في حين احتاجت الفرقة شهراً من التدريب لهذه الحفلة». قلت في نفسي: لا بأس! أعلم أن هذه الحماسة قد تُسيء إلى المشروع الموسيقي، لكنها الأهم في هذه اللحظة، آلاف من خيرة شباب دمشق في مكان واحد ولهم صوت واحد. تنتهي الحفلة بعد أن يُحيّي زياد محبيه، فيطلبون المزيد فيعيد المقطوعة الأخيرة ثم ينتهي الحلم أو تنتهي الفسحة لنخرج من سجن القلعة إلى دمشق القلعة، لكن فرادى على غير ما دخلنا.

بعد عام، عاد زياد إلى القلعة، لكن بتمويل خاص هذه المرّة، ومن بين الرعاة «بيبيسي» التي كثيراً ما دعونا إلى مقاطعتها بسبب دعمها لإسرائيل و«فورد» الأميركية، وهذه أوّل صفقة لنا، وبأسعار بطاقات وحشيّة لجمهوره الشاب أرخصها ألف ليرة سورية! ومع هذا كانت المحبّة لزياد أكبر من المعوقات، فامتألت القلعة مجدّداً بشروط عدم الاحترام السابقة نفسها من حيث التفتيش، وبكثير من الرداءة من حيث التوزيع والتنظيم ليُقسّم الجمهور بحسب أسعار البطاقات، وليجلس ما يزيد عن نصف هذا الجمهور على بعد 150 متراً مكتفين بشاشاتٍ جانبيتين قماشيتين تهتزّان مع الهواء، إحدهما سيئة الصورة لأن الراشق الضوئي غير مُبار جيداً. ثمة الكثير من التفاصيل المميّزة التي يمكن ذكرها، لكنها لم تؤثر على حماسة الحضور، وبدأت الحفلة، لكن ببرود غريب مع سيطرة للاستعراض بدل المشروع الموسيقي المهم، إذ لم يقدّم زياد ما يدهش على المستوى الموسيقي، وكأنه أتكّل على الحماسة والتصفيق والتفاعل مع تعليقاته و«تكنيكاته»، لم نعرف بوجود الكمنجات إلا لاحقاً لنكتشف أنها تعزف العلامات نفسها دون جهد في التوزيع. تمّ تكرار عدد من المقاطع الكلامية التي نعرفها والتي تتكرّر في الإذاعة، ثم انتهت الحفلة مع خيبة أمل كبيرة تحوّل رمزاً لدينا إلى سلعة لكسب ما يقرب العشرين مليوناً في أربعة أيام، سلعة تباع لكننا لم نشترها، والكل يسأل لماذا يا زياد؟

لقد كانت فسحة للحلم، لكنها هذه المرّة في سجن القلعة، والقيود من الرأسمالين الذين كنا نغني ضدّهم، تذكّرت وقتها قصة حرق الأعلام الإسرائيلية ورفع الأعلام الفلسطينية في مظاهرات عربية في كندا، والتي عرف الناس بعدها أن بائع الأعلام كلّها كان صهيونياً يستثمر في كل شيء.

حشد هائل من البشر يتجمّع أمام أبواب مغلقة قبل ساعات عدّة من العرض، هذا هو المشهد أمام مدخل قلعة دمشق انتظاراً لإحدى حفلات زياد الرحباني ضمن فعاليات «دمشق عاصمة للثقافة العربية 2008»، وحلم يعبر في أذهان الجميع: «زياد نفسه في دمشق بعد قطيعة طويلة». آلاف ينتظرون ومعظمهم من الشباب الذين تجمعهم الرغبة في التمرّد أو الصراخ مع أفكار يسارية طفولية هي أقصى ما يسمح به الشرط العام، لتصبح أغنيات مثل «شو هل الأيام اللي وصلنا» أو «أنا مش كافر» نشيداً يجمع الواقفين في مجموعات عشوائية وكأنها حفلات موزّعة عشوائياً أو كرفال قد يكون في لحظة ما أهم من الحفلة الأصلية، فالتجمّع والغناء الجماعي في الشارع بكلمات احتجاجية طقس غيّب إلى حدود كبيرة، وهنا تبرز أهمية شخص كزياد فهو حاضر في حناجر هؤلاء الشباب أكثر من حضوره على خشبة، ولعل الأمر أشبه بأسطورة جميلة يُعيد الناس روايتها وقولبتها بحسب أحلامهم وأمزجتهم، يُعيدون إنتاجها آلاف المرات، وقد يحملونها ما يفوق قدرتها أحياناً أو ما يفوق مستواها أيضاً، فلعن موهبة زياد الموسيقية تتفوّق على نضجه الفكري.

بعد انتظار طويل فُتحت الأبواب مع إجراءات تفتيش مخبراتية معتادة مثل «صف على جنب» و«إرفع إيديك». من حسن الحظ أنهم لا يفتشون الحناجر والقلوب. ندخل إلى بهو قلعة دمشق لننتظر ساعتين إضافيتين تحمّلان حميمية بين الحاضرين ولقاءات سريعة مع عشرات الأصدقاء، والغرف العلوية تطل علينا محمّلة بذكريات ونظرات من سكنوها، والفراغ الأسود في النوافذ لا يقطعه غير حمام يُعيد الحياة إليه. مع رعب فكرة أن يكون هذا المكان الأسر معتقلاً سابقاً (أليست جريمة بحق الإنسانية أن تحوّل قلعة تاريخية إلى معتقل؟) تستمرّ الأفكار بالتسرّب على مهل حتى يصعد زياد وبقية أفراد الفرقة الذين يصل عددهم إلى الخمسين على خشبة مع نوبة هستيرية من التصفيق والوقوف، يُبتدأ الحفل بمقطع من «أبو علي». يا إلهي موسيقى «أبو علي» حيّة! إنها تكثّف مرحلة مهمة من حياتي، فقد درست عاماً كاملاً على ثلاثة كاسيتات منها «أبو علي» و«كيفك إنت». كنت في الرابعة عشرة من عمري بأحلام تبتلع العالم، وأمل وحشي بالقدرة على تغييره أو بالحد الأدنى صفعه؛ شاباً معباً بأفكار ثورية وطاقة تتوزّع في أشكال عديدة والأهم روح غير مقبولة وترفض الانصياع. يصعد ألم في الحلق يسمّونه غصّة. يا إلهي أين صرّ، ما زلت أحلم وأكتب لكن اليأس ينبت كالطحالب على الروح، أراني في الرابعة عشرة من عمري وفي السابعة والعشرين، ثم أبكي وحيداً بين

النقد وسلطة الحجاب
تلوح لنا الجماليات الجديدة التي اختطّها الشعر المغربي، من ما بعد الثمانينيات إلى اليوم، جذيرة بالتأمّل، لأنها قطعت مع ما سبقها، وكسّرت وعياً جديداً بالمسألة الشعرية برمّتها، بعدما رفعت عنها السياسي والأيدولوجي، ويمّنت وجهها شطر المغامرة، حتّى أنّ ما كان مُتخفياً ومأمولاً أصبح أكثر حضوراً في تجربة الراهن. لكنّ النقد لم يخض فيها بعد. فإذا كانت تجارب شعرنا السابقة قد أثّرت حولها نقاشات، واحتفي بها من قبل الدارسين بنسب معقولة، مثلما كانت أصواتها مكرّسة وذات رمزيّة بحكم ارتباطها بمشاريع ومؤسّسات كانت تعتبر الموضوع الشعري، الرّسالي تحديداً، امتداداً لخطابها، فإنّ تجربتنا الشعرية الراهنة تتكلّم اليُثم، وتواجه العماء، مثلما أن كثيراً من أصواتها لم تُسمع، أو لا تُسمع إلا بالكاد. من هنا، يُجهل، حتى الآن، ما فيه اعتبار داخل الراهن الشعري. وليس هناك من مسوّغ، البتّة، أن يظل نقد الشعر المغربي كما هو، وأن يثبت خطابه على ميدان هيمنة السلط والكلشيهات، يجتّر النصوص نفسها، والأسماء نفسها، والمصطلحات نفسها، وهواء الحياة نفسه. انتقائيّ وشكلاني وحاجب. لا ينظر إلى الأراضي الجديدة التي يحترثها الشعر المغربي، بقدر ما ينظر إلى نفسه وانسجامه الخاص. ولذلك يظل هذا الشعر مجهولاً في كل مكان.

باتت هناك حاجة ملحة إلى نقد حقيقيّ وصارم له هاجس الانتماء إلى هذا الراهن الشعري، يدرس خصوصيّاته، ويُقاييس إضافاته النوعية ضمن تيار الحداثة الشعرية، ويكشف ما يتحكم به من قوانين وأسئلة متنوعة ومركبة. إنّ راهن الشعر المغربي ينتظر من المعنّين كافة، شعراء ونقاداً وقراء، صياغة أجوبة لأسئلة من بينها مثلاً: أيّهما أولى، الكتابي أم الإنشادي في مجتمع ذي أغلبية أميّة؟ أيّ زخم يمكن أن تضفيه المعرفة الفلسفية على الممارستين الشعرية والنقدية في المغرب؟ وأي موقع محتمل، في خارطتنا الشعرية، لشعراء قادمين إلى الشعر من معارف وحساسيات وهوامش نصّية لافئة؟ أيّ متخيّل يمكن أن يُرخيه مصطلح «الكتابة الشعرية النسائية»؟ بل أيّ متخيّل شعري وطني يجب أن نهندسه بصدد شعراء مغاربة يكتبون بلجاتهم المحليّة (الأمازيغية، الحسانية والعامية)، أو بلغات الدول التي تستضيفهم في المهاجر بأوروبا وكندا وسواهما؟ وبعد هذا، ليس بمقدور لا النقد الأيديولوجي بمسبقاته المتصلّية، ولا النقد النصّي بعمائه التكنوقراطي، العبور إلى جوهر القصيدة والإصغاء إلى حيويّتها الدائمة. الحيويّة فقط، من ذات إلى ذات.

ولا يزال الراهن راهنناً، وما تزال ذات الكتابة لا تكلّ عن رجّ أشجار النّسب المغربي للشعر والشعرية، هنا والان!

رشيد منيري، يونس الحبول)، ومنهم من جمع بين بساطة القول الشعري والقدرة على المباغطة والإدهاش (منير الإدريسي، ياسين عدنان، محمد مسعاد، منير بولعيش، عائشة البصري)، ومنهم من تجد في قصيدته نبرة تطفح بالرفض والمفارقات الساخرة (صلاح الوديع، محمد الشّيخي، محمد بلمو، محمد حجي محمد، عبدالحق ميفراني، الكنتاوي لبكّم)، وفي قصيدة آخرين غنائيّة تطفح بالحب والحكمة واستئناف الوعد باللغة (محمد بنّيس، محمد الأشعري، علّال الحجام، محمد الصابر، محمد بودويك، عبد السلام مصباح، وداد بنموسى)، ونجد لدى عدد غير يسير منهم صوتاً جهورياً يلهج بجراحات الذات وخيبتها وعزلتها (نور الدين الزويتني، محمد أحمد بنّيس، محمد المسعودي، عبد السلام دخان، سعيد ياسف، محسن أخريف، فؤاد أفراس، محمد أنوار محمد، إبراهيم القهوايجي، عبد الهادي روضي، لبنى المانوزي)، لكنّ عدداً قليلاً منهم ارتفع بسؤال الذات وانفعالاتها إلى مستوى أسطررتها وبحثها في التاريخ الشخصي أو الجماعي، ولعل أهمّهم (إدريس الملياني، محمد بنطلحة، محمد علي الرباوي، محمد بوجبيري)، ومنهم من يعمل على فلسفة الصفحة الشعرية وانطاق أيقونات الكامنة، سيّما من خبروا تضاريس الشعر ودرجوا فيها عطاشى (محمد بنّيس، أحمد بلبداوي، المهدي أخريف، وفاء العمراني)، وعند بعضهم نجد تشذيراً للواقع واحتفاء باليومي والعاير بشكل ينمّ عن مقدرة في تصويره وشخصنته (حسن نجمي، عزيز أزغاي، سعيد الباز، عبد الإله الصالحي، إدريس علوش)، وعند آخرين انشغالا بالبعد الصوفي أو الروحي في الشعر (محمد السرغيني، أمينة المريني، محمد علي الرباوي، لطيفة المسكيني، أحمد بلحاج آيت وارهام)، ومنهم من نهل من مصادر شعرية حديثة كالسوريالية بما يكشف في نصوصهم عن ارتياد آفاق الحلم والهذيان والمفارقة واللعب باللغة (مبارك وساط، عبدالله زريقة، احساين بنزبير، هشام فهمي، جلال الحكماوي، نفيس مسناوي، رشيد منسوم)، ولدى عدد يسير من الشواعر نلاحظ عكواً على هوامش الجسد وافتتاناً بالأنثوي والهشّ (وفاء العمراني، عائشة البصري، نجاة الزباير، فاطمة الزهراء بنّيس، رجاء الطالبي، أمل الأخضر، فتيحة النوحو، إيمان الخطابي، ابتسام أشروي، فاتحة مرشيد، إلهام زويريق).

هذه الملاحظات، العابرة والمُجمّلة بالتالي، لا تستقرئ الراهن كلّهُ، ولا تدّعي أنها وقفت عند قضايا وإشكالاته وتبتّعت مساراته، واطعة الشعراء حيث يجب أن يوضعوا. لكنها تومئ إلى ما يحفل به المشهد الشعري من تعدّد مثمر وحياة خصيبة وواعدة، وتكشف عن غنى المتن الشعري المغربي المعاصر، وعن تعدّد منتجه من كلّ أعمار الكتابة وحساسياتها ورؤاها للذات والعالم...

عزلة شاكر لعبيبي في برجه

تهاني فجر

«خاصرتي مفتتة في التراب الذي
أضعت فيه خاتمك الزهري/ خاتمك
الذي منحك ذكورة وأنوثة»، هذه
الفكرة، أن يكون الشاعر ذكراً وأنثى في الوقت
نفسه، والتي قامت عليها مجموعة الشاعر
العراقي شاكر لعبيبي «عزلة الحمل في برجه»
(دار النهضة العربية)، تحققت من خلال
معادلة صعبة للغاية في التعبير بلسان الأنثى
والتوغل في طرح أكثر مواضيعها خصوصية
وحميمية: «أيها المبجل المخادع الذي لا يعرف
إلا مخدعي بعد الساعة الواحدة/ انتصف
النهار وما زلت واقفاً على الباب المائي سريع
العطب/ انتصف مني سريعاً قبل أن أبلغ سن
الحكمة».

لقد أراد لعبيبي تدوين الشغف في أدق الحقائق
البيولوجية للأنثى دون إغفال الجانب
الروحي، واحتاج هنا فقط إلى استحضار أنثاه
التي تكمن في داخله مصغياً إليها، بل جاعلاً
صوتها مسموعاً. إذ، هذا الديوان استكمال
لمشروع لعبيبي الشعري الإيروتيكي الذي
بدأه منتصف السبعينيات إلى أن وصل نضوجاً
إلى هذه المجموعة التي يمكن اعتبارها
مجموعة إيروتيكية بامتياز، تنكئ على الإشارة
والتصريح لكل ما هو حسي وخاص، دون إغفال
دمجه بالروح التي لا تنفصل عنه أبداً: «حبّات
الحمى تتدحرج بالأحرى على ظهري (...)
يا إلهي ها هي ذي صبية تخرج من أرجوان
تجربتها الأولى/ تفوح صباحاً أقوى من رغيف
خرج للتو من الفرن (...) لست سوى سورة
من غضب/ دارت في الفضاء لتستقر أخيراً/
في الخط الهابط بين ثدييك (...) كويكباتي
حجر القدر/ وقضيبي ضبع».

وعبر هذه الإيروتيكية أراد لعبيبي أن يخبر عن
عمق الخيبات التي يعيشها الإنسان في الوقت
الراهن، واتصال تلك الخيبات بالشغف غير
المتناهي بالحياة والعالم والتأمل بما فيه، من
خلال الولوج إلى العالم الداخلي الإنساني،
لذلك انهمك بصنع لغة حسية معلنا عن شأن
محض حسي له علاقة بالواقع، إذ ينتصر
للأنثى ولحاجاتها الجنسية عبر المطالب
الفطرية والغريزية.

«عزلة الحمل في برجه» أيضاً عملية مقارنة
بين التصوّف والإيروتيكية بوصفهما تجلياً
روحياً من خلال الجسد، فالتصوّف لدى
أصحابه هو تجلٍ من أجل الوصول إلى غاية
الغايات التي هي انعدام كل ما يحول بين
المتصوّف وبين الله، من خلال صرف كل عضو
من أعضاء الجسد للوصول إلى السمو الروحي
الأعلى، لذا ينفصل المتصوّف تماماً عن
الكونية، أما الإيروتيكية فهي مناجاة جسدية
للاتحاد مع الآخر روحياً وجسدياً وصولاً إلى
العزلة الأسمى.

وبين سلطة ما
بين هذه الخدع الغامضة
التي تسيل بمحاذاة جسدنا
وبين جيوش من القتل
ينظفون حياتي من التجربة
يعني (لي وحدي دون أن
يفهم أحد)
أن أرى حروف الجرّ
حشرات تقرض الأثاث
في بيتك الأصفر
الصغير

9
هذا الحجر الذي وجدناه
على سفح جبل
ذاكرة غراب
ضعيه على الطاولة قرب
علية الميك أب
ستحتاجين إلى قطعة من
جلد الريح
مقطع من أنفاس الرعاة في
برية باردة

10
كلما عضضت على ذاكرتك
أرى نفسي رجلاً آخر ينزف
كلما قلت أحبك
أربح حياة لن أعيشها

11
يدك على قلبي
لها صرير زمن لا يفتح ولا
يغلق
يدي في المسافة إلى شعرك
مجرد يد مطفاة ستسقط
في
منفضة نظرات خائفة

12
لماذا ماضيك
رسالة استلمها كل يوم؟

13
في ليل ما
في طبيعة ما
وعلى سرير من عشب
حيث الجسدان والأشجار
جدل ناعم
تحدث حياة
لن يرويهما أحد

14
هكذا إذاً
جرت الله إلى المشهد
هكذا
رأيت الرعب فما مفتوحاً
هكذا تنتقل الحياة
من الطابق الأرضي إلى
العلوي
تاركة خلفها هالة من الأزهار
السامة

15
إنها أخطاء الأمل
أن نخرج إلى شرفة
لا تتسع لاثنتين

16
أن أربط بين رائحتك

17
لا شيء سيعيدني إلى نفسي
حين لن أطالب الهاتف بأن
يرن
البريد بأن يصل
لا شيء سينقذني مني
حين لن أنسى الموجة
اليتيمة تطير
في مطبخك
الريش/
الزبد
الذي يغطي حياتي
الجنين الذي لن يكبر أبداً

20
في حضرة نفسي
أجلس
معك
لهذا... كلانا يتعذب

أنت تبكين حياتك
التي تضج بك
أنا أبكي أمام
عشرين عاماً من الموت

1
كثير من السكاكين... من
التاريخ على السرير
كثير من الشرق يجعلني أرى
الأشنيات أزهاراً
كثير من الحجابات
والأحجية لتغطية هذه
الرغبة التي تنزف
كثير من الجهات...
الحواس... العوالم
لأرى
أنك
شديدة البياض كغياب
حقيقي

2
لماذا الحب دائماً من هواء
لماذا الندم دائماً من معدن؟

3
ترين الياطر الأحمر
فأساً في صدر غروب مخيف
أقول إنها مجرد قطعة
معدن
على جدار مستودع
تقولين انظر إلى كل هذا
الدم
أصدّقك
أرتبك
وأخاف مني وأنا أعانقك
ياطر زمن متروكاً على
شاطئ ما

4
الذئب الذي سأكونه
لن يحل المتاهة

5
في الزاوية نعد قبلاتنا
سوداء أرقام الفقد

6
في الارتجاف
نتكوّن

7
داخل كلمات مثل ظلال
ممزقة
يحدث مستقبلنا

8
تعودين إليه
وأذهب إليه
الغموض
الذهب الذي يذوب
تحت شمس المسافة
الغموض الذي يركن صغيراً
وثقيلاً
بين اليدين

شديدة البياض كغياب حقيقي

فراس سليمان

التشكيل: «رُبَّ طريق/ يتنصّت لي، يترصد بي خلف الشباك، وأثوابي».

نلاحظ أن هذا المشهد الخارجي مصوّر بلقطتين أفقيتين («رُبَّ طريق يتنصّت لي» و«يترصد بي خلف الشباك») تتواصلان مع الوضع الداخلي للمكان (غرفة مغلقة يعملها الصمت مسدولة الستائر) إذ مثل هذا الوضع يُشعر بأن ثمة من – ربّما – «يتنصّت»، وكذلك نلاحظ أن هذا المشهد مُذيل بدالة تقوم بدور «التهيئة» للرجوع إلى المشهد الداخلي، وهي «أثوابي»، فهي دالة تنتمي إلى المكان الداخلي (الغرفة) وتشكّل وحدة من وحدات الديكورية الفاعلة في تنشيط الإحساس بالحال السيكلوجي للمكان الداخلي، وذلك من خلال التشبيه («كمفزع بستان»)، وكذلك اللون الذي وجهه إليها الشاعر (سود)، وذلك بقوله: «أثوابي/ كمفزع بستان، سود». بعد ذلك، وضمن هذا المشهد الداخلي، يشتغل الشاعر على شخصية هذه الدالة ليخلق منها مُحاوراً مفترضاً في هذا المكان الانفرادي بقصد إضفاء شيء من الإيناس على هذه الشبحية التي تلف المكان، أو هي عملية تذويت هذه الدالة وجعلها ذاتاً مشاركة لذات الشاعر في معايشة هذه الشبحية، وذلك من خلال لقطة ثابتة وموجهة بقصدية إلى هذه الدالة من قبل كاميرا الشاعر: «أثوابي/ كمفزع بستان، سود/ أعطائها الباب المرصود/ نفساً، ذرّ بها حساً، فتكاد تفيق/ من ذاك الموت، وتهمس بي، والصمت عميق: / لم يبق صديق/ ليزورك في الليل الكابي/ والغرفة موصدة الباب». بعدها يعود إلى المشهد الخارجي من خلال الملفوظ «وسريّة»، إذ فيه ما يقدّم إحساساً بالانفتاح على الخارج. ثم يتقدّم المشهد من خلال سياق حوار استباقيّ يديره صوت الشاعر حتى نهاية المشهد والذي بنهايته تنتهي القصيدة: «ولبست ثيابي بالوهم/ وسريت ستلقاني أمي/ في تلك المقبرة الثكلى، ستقول: «أفتحم الليلا/ من دون رفيق؟/ جوعان؟ أأكل من زادي: / خرّوب المقبرة الصادي؟/ والماء ستنهله نهلا/ من صدر الأرض: / ألا ترمي/ أثوابك؟ والبس من كفني،/ لم يبل على مرّ الزمن،/ عزريل الحائك، إذ يبلى،/ يرفوه. تعال ونم عندي: / أعددت فراشاً في لحدي/ لك يا أغلى من أشواقي/ للشمس، لأمواء النهر/ كسلى تجري،/ لهتاف الديك إذا دوى في الآفاق/ في يوم الحشر». / سأخذ دربي في الوهم/ وأسير وتلقاني أمي...».

نلاحظ أيضاً وجود نوع آخر من المَنَنتجة وهو استخدام المفردات البصرية (النقطتان المتواصلتان اللتان تفيضان في الدلالة على امتداد المعنى وكذلك الفارزة التي قدّمت تقطيعاً للشريط الشعري، والنقطتان الرأسيتان اللتان جاءتا ممهّدتين للمعنى المراد تفصيله، والنقطة الدالة على النهاية، وعلامة الاستفهام) وقد استُخدمت كإشارات من أجل ترسيم خارطة لقراءة القصيدة، إذ كما هو موثّق فالسينما أفادت من الشكل الكتابي، وذلك فيما اقتبسّه أيزنشتاين من الكتابة الهيروغليفية في تطوير تقنية المونتاج («فهم السينما» للوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد، 1981). الأمر الذي يجعل من الإفادة من السينما في هذا المجال أمراً ممكناً.

بقي أن نشير إلى أن إفادة السيّاب من هذا التقنية السينمائية، حتى وإن بقيت ضمن شكل الإفادة المباشرة، فإنها تشكّل دليلاً على حدّة وعي السيّاب الذي فطن مبكراً إلى فاعلية هذه التقنية الكبرى.

حيث قدّم الصورة بهذا النَّفس الطويل، إذ زُوّد المقطع بأدوات توجّه هذه الإطالة زمانيةً متمثلة بـ«حين» ومكانية متمثلة بـ«حيث»؛ والتنفيذي الذي أطر التكوين بكادر محتف بفعل إضاءة طبيعية («كالضباب الثقيل») وتوصيف للمكان الذي تجري فيه حركة الكادر («في زوايا الطريق/ في زوايا الطريق الطويل»). أما الإحساس الذي يقدّمه لسان الكاميرا فينبع من قدرته على الربط بين ملفوظات لا يوجد بينها رابط مباشر، إنما يكون بينها الترابط الموضوعي هو الموجه للتدفق الصوري، وهذه الإفادة السينمائية اعتمدها السيّاب، بحسب جبرا إبراهيم جبرا في كتاب «الرحلة الثامنة»، وسيلة توفّر تركيباً هندسياً يمنع المعنى من الانفلات والتشتّت كما في قصيدته «المبغى»: «بغداد؟ مبغى كبير/ لوحظ المغنّية/ كساعة تنكّ في الجدار/ في غرفة الجلوس في محطة القطار/ يا جثة على الثرى مستلقية/ الدود فيها موجة من اللهب والحريّر». من الواضح في هذا المقطع أن حركة الكاميرا الشعرية تربط بين صور لا يوجد أي نوع من العلاقة بينها غير رابط الموضوع، وذلك مثل لقطة «بغداد؟ مبغى



بدر شاكر السيّاب، بريشة: عبد الله أحمد.

كبير» مع لقطة «يا جثة على الثرى مستلقية»، فما الذي يسوغ مثل هذا التصوير غير الموضوع وهو إعطاء المتلقّي الصورة الواضحة عن الانحطاط والتدهور الاجتماعي؟ كذلك لقطات «لوحظ المغنّية وساعة تنكّ في الجدار»، وهذا شكل من أشكال المونتاج بواسطة الكاميرا وهو تقطيع الصور وربطها بمشهد عام.

بهذا الإلماح إلى فاعلية عمل كل من السيناريو والكاميرا نكون قد مهّدنا لجمالية العمل المونتاجي، ذلك أنهما أهم أدواته، فهو الوسيلة الفعّالة في المجال السينمائي (راجع «قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم» لبوري لوتمان، ترجمة: نبيل الدبس، إصدار النادي السينمائي في دمشق، 1989).

تنهض قصيدة «في الليل». على مرصد مونتاجيّ ينضد وحدات التحرك الشعري في كلّ دال، إذ يفتتحها السيّاب بمشهد داخلي سريع يُنفذ بثلاث لقطات تعطي صورة حسّية للمكان: «الغرفة موصدة الباب/ والصمت عميق/ وستائر شبّاكي مرخاة». فهنا نلاحظ أن هذه اللقطات الثلاث موجهة بحركة كاميرا تحيط بالمكان من خلال حركتين لعدستها، فالأولى تسلّطت على الباب، والثانية تحرّكت نحو الستائر، لتُعطي صورةً للقطعة اللفظية: الصمت عميق.

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى مشهد خارجي، مانحاً الحركة الشعرية للقصيدة جانباً من التنوع في

نماذج كثيرة من قصائد السيّاب تصلح دليلاً على ما للبلاغة السينمائية من قيمة تغذّي الجانب الدلالي للنص الشعري. قبل ذلك لا بدّ لنا من أن نعيّن روافد الاستسقاء الشعري للملفوظ السينمائي، والتي لا يمكن لها أن تكسر قواعد وآليات اللغة السينمائية والتي تتركز – أولاً – في تفحص قوّة كل من: السيناريو والكاميرا، في بناء النص، ذلك لأنّ هاتين المفردتين السينمائيّتين هما الأساس في السياق التمهيدي للعمل السينمائي والذي يتجلى بتقانة المونتاج، إذ تأخذ كل مفردة منهما هويّة اشتغالها من «الاستهداف» الذي يتغيّاه البناء المونتاجي، على اعتبار أن المونتاج يمنح السيناريو هويّة لا تستهدف الشكل النهائي للنص (راجع «الكتابة السينمائية» لبيار مايو، ترجمة: قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1997)، وهو كذلك مع الكاميرا في الجهد المتواصل لتقديم موجز النص، إذ تتمّ عملية المراقبة المونتاجية لفعل الكاميرا من خلال رصد وترسيم حركة الكاميرا باتجاه الموجز المقصود، فـ«حركة الكاميرا في ميلها نحو الضروري تترك جانباً كل ما هو زائد» («الخطاب السينمائي: من الكلمة إلى الصورة» لطاهر عبد مسلم، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2005)، أي أنها تركز مفعولها على الحذف وهو الشكل الآخر للاستهداف. وبصورة أخرى: يُعدّ السيناريو جهاز «المؤضعة» لمفردات اللسان السينمائي من حيث ترسيم الوحدات الديكورية وصناعة الفراغ الذي هو مجال الحركة الفيلمية، وتعدّ الكاميرا – بأليتها في الحذف – جهاز الإحساس السينمائي («الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة» لجيل دولوز، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993)، ومن ثمّ فالمونتاج هو عملية «تحديد الكل»، أي أن العمل السينمائي هو المعادلة المتأتمية من: سيناريو: موضوعة + كاميرا: حذف = مونتاج: انتقائية > = تحديد الكل

فقوّة التخطيط السيناريوي في الممتن الفيلمولوجي تنبع من قيمته في توزيع وحدات الكادر، مانحاً النص خارطة في رسم الصورة الكلية التي يريدها، وذلك من خلال الصورة/ سيناريو، أي من خلال الصورة الشعرية التي تتكئ، في بنائها، على قصة، ولا يكتمل هذا البناء للصورة إلا عندما تنتهي هذه القصة، ونرى ذلك في قول السيّاب بقصيدته «في ليالي الخريف»: «في ليالي الخريف الحزين،/ حين يطغى عليّ الحنين/ كالضباب الثقيل/ في زوايا الطريق/ في زوايا الطريق الطويل،/ حين أخلو وهذا السكون العميق/ توقد الذكريات،/ بابتساماتك الشاحبات،/ كل أضواء ذاك الطريق البعيد/ حيث كان اللقاء/ في سكون المساء».

وهنا نلاحظ أن هذا القول مبنيّ على فعل سرديّ يكيّف النص وفق قصّ لا تكتمل الصورة إلا باكتماله، لذا وجدنا الصورة هنا مكونة من كل هذا المقول، أي لا توجد صور جزئية يمكن لفعل القراءة أن يتوقّف عند حدودها، وكل ما يُعين هذا الفعل على الاستمرار هو التمهّل الحاصل نتيجة الوقفات العروضية الناتجة عن التنوع التقفوي في هذا المقطع، وكذلك الوقفات الدلالية التي أنتجها الإيقاع البصري بواسطة اللفظة البصرية المسيطرة هنا وهي الفارزة والتي ساعدت على ترسيم حركة قراءة المقطع.

ويتبدّى عمل السيناريو هنا بأسلوبيه: الأدبي،

السينما في شعر السيّاب

حمد الدوّخي

أشباح لها ملمس الفراشات

باسم سليمان

حياتي من مقابر يمكر بها الأولاد أركض على رؤوس أصابع خيالي يتلملج جار لي ويكحُ آخر فسكان المقابر يرحلون ليقفوا على رسوم الحياة في حين أبقى على غصن بعينين كبيرتين رسمهما طفل في غياب أمه انتظر فأراً لا يأتي لأنه يشبه ميكي ماوس.	وليتكلم عليّ صبيّةٌ يجربون شجاعة الجنّاحين فوق الشفة إذ يتحوّلون إلى ساعة رملية بين الشواهد أنقرُ على كتف أحدهم قائلاً بصوت مجوّف: لو سمحتم الموتى لا يغيّرون العادات فالليل لباس لهم والنهار حياة فتشقّ العتمة صرخات بعيدة مهوى القرط أقنّنها كثيراً مصطفى العقّاد فأجفل كما كنت في	لو كنتُ ميّناً لحضر الذباب الأزرق الأكثر حكمة من هدهد سليمان ليخبرني عن أنثى تبكي في الأبيض وعرش للودود تستريح فيه الخادرات في اليوم السابع لتبدأ أربعينيتي بأشباح لها ملمس الفراشات أنا الذي أفقدتني هوليوود سكيّة المقابر سأسترجع طمأنينة الضباب
--	--	--

نافلة القول

سلامه جعفر

وتلقي التحية جهلي يزيدُ تستعيره بوصلتي كي يصيرُ جهاتي التي ضيّعتها الحياة يصيرُ أنا بدونه لا شيء يشرقُ لا الشمسُ تجري بميقاتها كل يوم ولا قمرُ يتصعلك بين النجوم ويغوي الصبايا بناياته الساهراتُ ×××	تزيّن أطرافها في بلاد يرون الجمال يجرجرُ رجلَ الطهارة للموبيقاتُ وأخرى تسبّج باسمِ الرضا الذي لن يجيء عرفته... لا ما عرفته وجهه سرّ تغنى وفجرُ بعيد وعيناه حين تفيضان تذكرني بالفرات لقد كنت أجهل في ما مضى كيف أربط ملحّه بالعذب يا للسماءُ يزيد التساؤلُ كيف يصيرُ عيناهُ حقلاً وجفناه فيه كطيرٍ غريبٍ لا السماواتُ يعرفنه ولا رفقةً تحتسي الشاي عند الصباح	خيال الصبيّة رجعُ موسيقى تنفّذه فرقة من مساكين شتّى يباغتها النبضُ؛ نبضُ الأماني وما من مغنٍ يغامرُ كيما يغازل قلبَ الصبيّة، ويدعوه للرقص فتهذي إذ اشتعل الوجد قالت: عرفته تكتكّة كالمطرُ يشاغبُ وجهَ المدينة يزرعُ خطواته في الرياح يضيع ويفتح في كلّ حيّ نوافذٍ واحدة للغياب وواحدة حزنها غامضُ شبيهُ بأنثى أتت من بعيدٍ
--	--	---

تختلط
وتقفز إلى الأمام

هذا الحيز الذي تشغله الآن ليس
أكثر من نثرة
هو في آن واحد ابنٌ وأمٌّ وأبُ الأيام
والأسابيع والأشهر
والحركة الأبدية التي تلجم ثمّ
تسترجع الممد المحارب
وعلى رغم ذلك فإنّ مئات الألوف
من الذين تواصلَ بعضُهم
ببعض
في سرادق عظيم متعدّد الألوان
الذين مشوا أميالاً طويلة
متهاوين الواحد بعد الآخر
خلل المقاطعات المحايدة مع
الإسكندر
مع هانيبعل، من أجل النبي، من
أجل المسيح، من أجل بوذا
مع نابليون، ضدّ نابليون، من
أجل هتلر، من أجل الحرية
مع ماو، من أجل الدين، من أجل
الدولة
أو ببساطة لكي يمشوا
هؤلاء الذين أجسامهم غادرتنا،
جميعهم يحتشدون في كلّ رأس
أمام المباشر، خلف المباشر،
بجوار المباشر
داخل ذلك الحيز وخارجه
وخلف زمجرة الغوريلا.

كاجو إفريقي

آدم أتكنز

كاجو إفريقي
شحنة ثمار غريبة
ألد من المخدّر
حقول أغاني في علبة تنكية
في مكان من خزانة مؤونة
في محلة إنمور
حصاد السنة تلك كان جيّداً
كلّ بذرة هي دمعة صافية
مغلّفة بعيد
جلدها المسموم منزوع
علّبت وحملت إلى سفن شراعية
قوية
لكي تصل بعد قرن
ومن ثمّ تنقل مخفورة
وهي تمرّ في شوارع وأزقة محلة
إنمور

الأم العجوز هابارد تتذكّر
كيف اشتكت الكلاب من فقدان
الرقّة لقيمتها الغذائية
لحوم الثيران كانت غذاء
للإنسان في صحون
مطلية بالميناء الحامض
الكلب سيتردد في لحسها
وتنظيفها
أو تنقيب أسنانه الصفر
حالماً بالرخاء ينهمر
من خزانة مؤونة
في محلة إنمور.

الوجود، الوجود
الوجود

غرانت كالدويل

خرجتُ للعشاء في الليلة الفائتة
مع أصدقاء
شربتُ كأسَي نبيذ
دخنتُ ثلاث سجائر
أكلتُ فخذ شاة مغلية وخضراوات
مسلوقة على البخار
وست قطع شوكولا وفنجان قهوة
وتحدّثت عن الفن والوجود،
الوجود الوجود
وكيف الأبوريجنال . الكوريس،
الموريس والمونغاس
مرشدونا الفضائيون
وكيف نحن التأتاؤون نتكلّم
كثيراً
لأننا مضطربون
كيف هم يغنون الأرض ونحن
نحفّرها
وكيف تأمرك العالم
وكيف أميركا أسرع إمبراطورية
معروفة
وكيف كلّ الإمبراطوريات
أصبحت بالتدريج أبطأ
وكيف الإمبراطورية المقبلة
وربّما هي اليابان
انتهت قبل أن تبدأ
كيف الشيء الوحيد الذي يشدّ
عالمنا متفاوتاً ليتحد
هو كارثة بيئية كونية
وكيف ذلك يحصل الآن
وكيف الضفدع لا يقفز من الوعاء
الذي يغلي
وعندما عدتُ إلى البيت استمعتُ
إلى الأخبار
عن ثلاثة عمال مناجم يموتون
على عمق خمسمائة متر تحت
الأرض
بعدما اصطدموا بجيب غاز
استلقيتُ على السرير
حدقتُ بالسقف لفترة
لدي أفكار وآراء حول أشياء
لكنني بتدرّج
أخطاها.

ما بعد زمجرة الغوريلا

أنثوني. جي. بينيت

أن تكون سوقاً مزدحمة وبرية
مقفرة في آن واحد
ومثل إمبراطورية على آخر ساق
تقف ليالٍ مظلمة في عريدة
مخمورة
وعلى رغم ذلك كانت شراراتُ
تضيء ليل السماء
كانت أياماً فيها الحب جامع
كانت أياماً تتأبط الذراع فيها ذراعاً
تتأبط ذراعاً
الأيدي فيها تشبك الأيدي تشبكُ
الأيدي
العقول تلتقي بالعقول تلتقي
بالعقول
فيما القلوب تهدر، تحلق،

ثلاث قصائد من أستراليا

ترجمة: شوقي مسلماني

◀ (تتمّة منشور الصفحة رقم 2)

تحت مسمّى «كلمة الناشر» ما يأتي: «هو كتاب يصعق قارئه ويصيبه بالدوار»! على الفور، كتبت زينب عساف استقالتها شارحةً السبب. لكن السؤال: قبل تقديم الاستقالة، أين يمكن نشرها؟ المنابر الورقية؟ مستحيل (فقد رفضوا من قبل نشر استقالة أنسي الحاج، وهو رئيس تحرير أكبر جريدة عربية، فكيف سيقبلون نشر استقالة شاعرة شابة). لم نشأ إخراج الشاعر الصديق قاسم حداد، رئيس تحرير موقع «جهة الشعر»، مع أننا كنا على يقين بأنه لن يمانع النشر. كما أننا لم نكن بعد على تواصل مع الشاعر المتمرد عبد القادر الجنابي لنشرها في موقع «إيلاف».

النتيجة، وهذه غصة شخصية في قلبي، انتهت الأزمة باعتذار شفهي من جمانة حداد (التي دُعرت يومذاك من فكرة الفضيحة «الصاعقة») مع ادّعاءها أن عقل العويط هو من قام بتلك «الإضافات»! تابعت زينب عملها لأسابيع قليلة، وحين سنحت أول فرصة غادرت (إلى الكويت).

رمزية شوقي أبي شقرا

إذا، وسط هذا الانحطاط اللانهائي، كان لا بد من وجود أحد يُسمّى الأشياء بمسمياتها. كان لا بد من وجود منبر يُشير ويفضح ويتهم. اليوم، يعرف الجميع أن حرباً شعواء (انتقلت منذ أشهر من مرحلتها السرية إلى مرحلتها العلنية) تخاض ضد «الغاوون»، وتحديدًا من المنابر الصحافية الكبرى التي يتولاها شعراء.

لماذا أقول ذلك؟

أقول ذلك للتذكير بحقيقة مهمة، وهي أن هذا الحصار على «الغاوون» لم يكن موجوداً في انطلاقتها. لا بل إنه كان ثمة احتفاء بالانطلاقة، من بعض المنابر. فهل من المعقول أن القائمين على «الغاوون» بهذه السذاجة كي يضيّعوا كل هذا الدعم والاحتفاء؟ بالطبع لا.

«الغاوون» لم يكن لديها أي وهم. لقد أقدمت على ما أقدمت عليه وهي تعي بأنها تستعدي ضدها قراصنة ومافيات وقطّاع طرق. بل إنها، وأقولها بالضم الملائن، لم تأت إلا من أجل ذلك؛ إلا من أجل خلق منبرٍ ورقّي حرّ غير خاضع لجهة أو حكومة أو شلة. فمثلاً جاءت «الغاوون» من هاجس الشعر والفن وتقديم الأصيل والحقيقي، جاءت من الأمل في الإصلاح والتمرد والتغيير.

وبما أن القائمين على المنابر المذكورة مهووسون بالشؤون السياسية، أقول لهم: نحن معارضة على الأقل معارضة. وعليكم أن تتحلّوا بـ«ديموقراطية» نظرائكم في السياسة، فتقبلوا بوجود معارضة.

وقد بدأت «الغاوون» بالفعل التواصل مع الأدباء العرب الشباب لتشكيل جبهة معارضة ثقافية تواجه عبرها هذا الفساد

المستشري في الوسط الثقافي العربي. وهنا أودّ المرور على أمر لم يُتَح لي بعد تبيان باطنه، ألا وهو اختيار الشاعر اللبناني شوقي أبي شقرا لإطلاق اسمه على قاعة المحاضرات في مقرّ «الغاوون» بديترويت.

كثر من أبناء الجيل الجديد لا يعرفون الدور القيادي لأبي شقرا في الحركة الشعرية الحديثة. كثر لم يُسمَح لهم أن يعرفوا بأنه لولا شوقي أبي شقرا لما كانت مجلة «شعر» مجلة «شعر». طوال حقبة كاملة قلّد الجميع شوقي أبي شقرا، وتأثروا بلغته. وبعضهم قلّده تقليد التلميذ لأستاذه. أسّس أبي شقرا ما بات يُعرف اليوم بالصحافة الثقافية اليومية، وحرّر أجمل ملحق أدبي في عصره. قدّم الكثير الكثير من الأدباء الشباب، وأتاح الفرصة لمن لم تتح له الفرصة. لكن مؤامرة قذرة حيكت ضده ذهبت به إلى المنزل، وأوعزت للمنابر الكبرى التعتيم عليه وعلى تجربته.

إذا، كان في وسع «الغاوون» مغازلة شاعر عربي واسع النفوذ وإطلاق اسمه على القاعة، ومن ثم نيل جميع الأعطيات والمكرّمات من جوائز وسفارات وتشريفات، لكنها انحازت إلى شوقي أبي شقرا، إلى الحقيقي، ولو لم تفعل ذلك لما استحقّت اسمها.

انحازت «الغاوون» إلى القيمة الحقيقية للمشروع الذي جاءت من أجله؛ إلى الحقيقي المُغَيَّب المُعتم عليه؛ الذي سُرّق مكانه، وكسرت الجرار خلفه.

أخبرني الصديق الرسام حسن إدلبي إنه تصفّح في أحد المتاحف الأوروبية كاتالوجاً – أنطولوجيا صدر زمن الرسام الهولندي الأشهر فان غوغ. أخبرني إدلبي بأنه قلب عشرات الصفحات التي خصّصت – بوجاهة – لرسامين تافهين لم نعد نسمع بأسمائهم اليوم. أخبرني إدلبي أنه عثر في الصفحة الأخيرة – نعم في الصفحة الأخيرة – على لوحة يتيمة لفان غوغ منشورة بما يوحي أن صاحبها هو الأقل موهبة بين هؤلاء.

اليوم، ذهب جميع وجهاء تلك الأنطولوجيا، وبقي فان غوغ؛ بقيت الصفحة الأخيرة. هذه حكاية الصفحة الأخيرة أيها الأصدقاء. حكاية الحقيقي الذي يأخذ به التاريخ. هذا درس في التاريخ.

فالتاريخ يكاد يكون له صفات الملائكة: لا يأكل ولا يشرب ولا ينام ولا يتزوّج... أي أنه بلا حاجات، لذلك هو نزيه. ومن لا يُصدّق اتّحداه أن يُعطيني اسماً واحداً خلّده التاريخ من دون أن يستحقّ هذا التخليد.

لا وجّاهات الصفحات الثقافية تستطيع تخليد أناس عديمي الموهبة، ولا أموال الجوائز، ولا حتّى الإغراء. نعم الإغراء.

فالتاريخ ليس رجلاً ليتّهيج. وأؤلئك الذين ظنّوا أنهم بحيلهم وبهوراتهم يستطيعون إرهاب التاريخ ليأخذهم على محمل الجد؛ فالتاريخ يتابعهم لمجرد التسلية.

ثلاثة موتى 2 / 2

علي سفر

الحواس	رثاء التفاصيل	الشاعر
شكلها غواية الأمنيات	سأكون بلا تفاصيل مجنّحة	الضمائر أفسى
والحكايات	وحتى دون أعضاء جنسية	البدايات...
والجلد الأبيض يمنح البراءة	ولكي أعزّز المتاهة	إذ تصلح للسقوط وإحداث
من تاريخ ذهبي	سأعتذر من أجنحة	الألم...
كتب فيه الحواة دروبهم	الملائكة	الكتابة دون ضمائر...
وشما يدلّ إلى طريق	بعدما أسقطها في سلّة	موت بلا ندم...
المقبرة	المهملات...	أمضي دون هوية أولى...
وليس في تيهك أرصدة	سأكون أنا كما أنا...	فأخاف الموت في الردهة
يحتاجها المغنّون كي يكملوا	عالم معقم من التفاصيل...	والبقاء مصلوباً بلا جدوى
وصفهم...	الضمائر هامة	ومعنى
للصور التي تجمعها البرايز	والألم سادر	أو حتى شوارع وأصدقاء
العتيقة...	والندم صديق الحكاية الذي	وكلمات...
وتلوحة اليد تستعصي	لا يخون...	ليس لديّ فرصة في أن
حتّى على من يعلّما	إذا	يعرفني أحد
الطريقة الأيسر لإتلاف	لننقل الدرب على ما مضى	ولست البداية...
الذاكرة...	إليه الآخرون	ولا يدركني الفرح إلا مقتولاً
أنا من صورتك الباقية...	ولنقل من جديد:	بأخرتي...
قدمائك تسربانك إلى جوف	أنا الشاعر بين الخياط	وأعلن أنني لا أنقن السبل إلى
بئر ضائعة	والمرأة...	المدن البهية
وتكاد أن تنجو...	لا أصابعه رتقت المسافة	فأبحث عن ندماء يهمسون
فتتبع ريح العصر	بين الجروح وقصائدي	قبل النهاية من كل سكر
إذ تنزع من حذاء الطفل	ولا تلوحة يدها أرشدت	بأسرار النساء اللواتي ذهبن
أشواكها	دربي إلى قاعها...	ويختمون البكاء بأبواب
وتبقي على الحصى في	وقرب بوابة الصحراء	تدلّني
قسمة المطاط...	أموت	أنا الغريب في كل طريق
أنا من اختفت في قماش	ولا أحد يردم هذا الضوء	حين لا ضمائر في أناشيد
الكفن	وهو بهبط	الصباح
كما أخفّتك الطريق	فوق عالمي الجديد...	ولا جُمّل يكملها أطفال
سيدكر فيّ الجسد أن الأوشام	المرأة	المدارس
مرسومة	الأدراج الحبلى وقد ولدت...	لتكون ذاكرة أو تعويذة أو
لتدلّ الماء	صور الأطفال المفقودين	جملة
كيف يمضي خفيفاً ورحيماً	وتعاليم الكتب	يكتبها الوارثون على رخام
فلا يجرف ما بقي من	التي «وهبنا» إياها باعة	القبور...
ملمس يدك...	الكراجات...	سأسبك من ليلي الرصين
وربما سيؤرّخ نزق المسام	والنمل الذي يدبّ حول	تواشيح الثكالى
صحوي	الأسرة	وأصنع من دموع الأمّهات
حتى وإن حملني الموت	وأي ممّا رميناه على سطح	شكلاً لأنهار الزمان الذي
كخبر ساذج	غرقتنا	شربته الذاكرة
يقبض قلوب الأزهار	من بقايا وعلب فارغة	سأعتذر من الذاكرة...
التي سبقتنني إلى قبرك	وأحذية اهترأت	إذ فقدت كلّ حواصري
فهنا في الموت...	ونحن نُعبر من الدماء	حين غرقت فيها
كلّ الأشياء تصبح راسخة	إلى جليد النهايات...	وأظنني لم أعرف الفرق
وتصبح أشباحاً إضافية	ما بيننا خرافة تتناقلها	بين جملة طارئة في السياق
يؤلّمها الحب ويُميتها الفقد		وبين
وتعتصرها أرواح أصحابها		الاعتزاز بغرقى الذاكرة...
فلا تبقى...		سأعتذر ربّما ممن ينتظرون

أخاه في كاليفورنيا وكانت البضائع تحتاج إلى ترتيب من جديد وصوت البائعة ...

رجل يغفو في حصّة تصريف الأفعال بالإنكليزية والمعلمة تعيد شرح سؤال كانت قد شرحته للتوّ

وكان الجميع يجلسون في دائرة كي يتحدثوا في ما لا يحبّون الحديث فيه خاصة وأن معداتهم الخاوية بدأت تصدر أصوات الجوع، والرجل في الزاوية يرمي النوم رأسه نحو الأسفل ثم ينفضه الصحو نحو الأعلى، وعقارب الساعة تتلّكأ في التقدّم. وفي الخارج يمرّ طلاب الصف الإسباني أنفسهم بنكاتهم غير المضحكة وتسريحاتهم المراهقة. أما المدرّسة فتشرح الفرق بين الماضي التام والماضي المستمرّ والطالب يستخدم المضارع ويقترف الخطأ نفسه ثم يهرب إلى المستقبل. وكان الرجل النائم يفكر في أن الوقت مختلط بين أوقات تصريف الأفعال فالماضي المستمرّ هو مضارع أيضاً حسبما شرح له، والمضارع الذي بدأ في الماضي يمكن اعتباره ماضياً أيضاً، وحده المستقبل نجا من شراك الاختلاط التي نصبها الناس والتفكير في زوجة تحاول كل يوم تغيير طلاء الحائط، وتقول إن درجة اللون لم تات تماماً كما تريدها، وتنفق مالا لم يجنه بعد. وكانت المدرّسة تبتسم، أو لعلها تتحدّث مرّة أخرى عن أصولها الروسية وعن التنوّع والتعصّب والنضالات، ولعل الطلاب العرب الذين لا يفهم سوى ضحكاتهم، يفكرون مثله في فتاة جميلة طرية الردفين وحياة عالية في ضاحية بكين أو بيجينغ بحسب اللفظ الإنكليزي، وبقرّيته التي تنبت الكثير من الأرز والأطفال الحفاة وبطائرات وبالونات ورقية حمراء. وكان كلما غطّ في النوم ابتسم ونسي واختلط الأمر عليه: هل كانوا طلاب الصف الإسباني من مرّوا للتوّ أم طلاب الصف الفرنسي؟ هل كان يفهم اللغة الأخرى أم يدعي ذلك فقط من باب اللطف الذي يجب أن يتحلّى به الغرباء؟ هل كان مستيقظاً أم نائماً أم بين بين؟ وماذا سيقول لو سألتته المدرّسة فجأة عن الوقت الذي يجب استخدامه لتصريف الفعل؟ وهل هو يحلم الآن أم أنه انتهى من الحلم لتوّه؟ وهل كان هو؟ أصلاً من هو، وما هو الوقت المناسب لتصريف الفعل؟

في تلك اللحظة لا يذكر ما حدث تحديداً لكنه كان يبكي في طريق فرعية كما لو أن قطعة من حياته التي قال ميكانيكيون كثر إنها جيّدة التلحيم، كما لو أن هذه القطعة غير المرئية قد أفلتت هي الأخرى وتعطل الجهاز بأسره. قبلها، دخل مع شارلي شابلن إلى المشهد الشهير داخل الآلة، كان ينبّه الممثل إلى عطل في إحدى العجلات التي تدور بطريقة معكوسة ولا بدّ ستمزّق شيئاً من جسده أو روحه، لكنه تذكر أن شابلن ميت الآن ولا نفع من الحديث إليه. اكتفى بهزّ رأسه وتبادلاً - هما الإثنان - ابتسامة عبر زجاج التلفاز. قبل ذلك أيضاً...

رجل يرتّب الطعام المعلّب وأكياس الخبز على أحد رفوف السوبرماركت ثم يأتي زبائن ليخربوا النظام الذي رُصفت به

وكان في تلك الأثناء يفكر في نساء شهيات ويتذكر عينيّ تلك الفتاة الغربية ذات الشعر الأسود التي تأتي كل يوم ولا تشتري شيئاً، ونظر إلى زميلته في العمل، تلك التي تملك نظرات تطرح الكثير من الأسئلة ويعرف بأنها تظنّه ساذجاً وهي تعلم لماذا تلجّ عليه تلك الفتاة التي تملك جسداً شرقياً وتذكره بالوقت المسترسل هناك من دون حاجة إلى ترتيب البضائع على الرفوف ليأتي من يخربها كل ربع ساعة. والمرأة التي يظنّها فتاته كانت تدور في السوبرماركت قرب الرفوف بابتسامتها البلهاء وعينيها المخطوفتين أبداً، والبضائع تحتاج إلى ترتيبها من جديد، وصوت البائعة يتردّد عبر المذياع، والمذيع يقول إن الثلج سيتراكم أكثر فوق أشياء كثيرة ومن ضمنها هذه السوبرماركت الواقعة في أكثر أحياء المدينة هدوءاً وصمتاً. وهذا الرجل لم يكن من تلك المدينة رغم أنه عرف الصمت كثيراً من قبل، وعرف عينيّ تطرحان أسئلة كثيرة كعينيّ زميلته وعينيّ مخطوفتين كعينيّ الفتاة الغربية، لكنه كان يدور ويدور في دوامة ويقهقه كأخرق والنقود المعدنية ترنّ على الطاولة، وكلما رأى أحدهم قادماً يقول إنه بخير وكل شيء على ما يرام، لأن أمه المدمنة نبهته مذ كان طفلاً يبكي كثيراً في الليل أن الغرباء يسألون أسئلة نجيب عنها دائماً بأننا على ما يرام، حتى أنه قال ذلك يوم اتصلت به قبل موتها بيوم، وكان يتذكر

للتراكم في أميركا معنى آخر. هنا ليس الثلج وحده ما يتراكم كل يوم وعليك أن تعمل مجرّفتك فيه، بل أشياء كثيرة أيضاً يدوسها الوقت حتى تمحى ملامحها. يمكن إطلاق صفة «هجينة» على هذه النصوص الثلاثة، لكنني لم ألتفت كثيراً إلى التصنيف بقدر ما حاولت نقل هذه الصور الصغيرة التي تشكل أجزاء من مشاهد عامة أكثر تشعباً تؤلف فسيفساء الحياة الأميركية الراهنة. مشاهد تلتقطها كمن يركب باصاً عسرياً سريعاً يسمح للعين بالرؤية من دون تشغيل ذاكرتها التحليلية. لنقل، هي اللغة في محاولتها مواكبة عملية الإبصار الصرفة. أو لنقل، هي العربية حين تسير على «الضري وي» (الطريق السريع). في الأسفل نصوص لاهثة ومفكّكة هي صور صادقة لمحاولات ترقيع ثقوب الحياة التي يخلفها دوران الساعة المجنون.

رجل نسي اسمه مضاء في واجهة جزّار، يلبس العتمة والحذاء الضخم، والثلج يسقط فوق ألوان كثيرة ولا يمنع اللحم من التعفّن

وكان يسير والأشياء تتساقط، بالأمس مثلاً خلعت قطعة خشبية من السقف لا بدّ من إصلاحها يتطلب أن يفتح الهاتف ويتكلم كثيراً ويأتي شخص أو شخصان غداً ويدفع مالا لا يملكه، ثم تقع بعد ذلك مجدداً، ثم يفتح الهاتف ويتكلم كثيراً ويأتي شخصان آخران بعد غد وهكذا دواليك... قبل ذلك قرب تلك الواجهة حيث يشعّ النيون بصلافة فوق الثلج وتعشش في الداخل حشرات بشرية - أحياناً تكون جميلة - مبرمجة على قول: «مساء الخير سيّدي ماذا تطلب اليوم؟»، وقع أحد أزوار معطفه، زر سخيّف للغاية لا وظيفة له تقريباً، زر كان على الكم الأيسر، تدلّى من الخيط كمشنوق. راح يشدّ الخيط كي يجهز عليه فلم يسقط. شده هو نفسه فتدلّى أكثر وشوّه المنظر حوله وصار يلجّ عليه على شكل صورة دماغية متكرّرة. تركه وتمتم شيئاً غير مفهوم بلغة يكاد ينساها. في يوم آخر، كان يقود سيارته التي يضئ لوح تحكّمها دائماً بأضواء غريبة لا يفهم منها شيئاً ولم يكن يفكر إلا بقبعة السماء الرمادية التي تزعجه فوق والكلمات التي تكتبها الأغصان العارية الصغيرة بالتفافاتها الجميلة التي لا تعنيه،

العربية على الطريق السريع

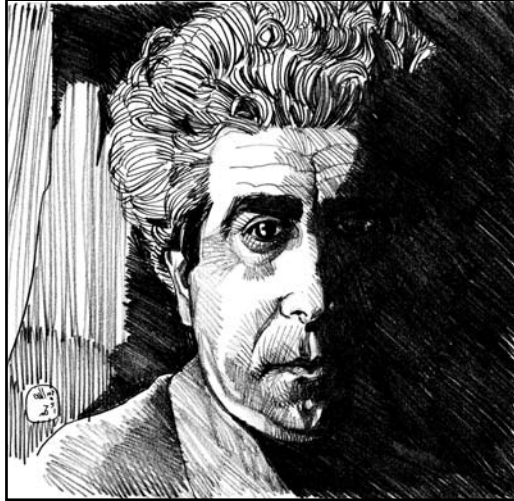
زينب عسّاف

للاشتراك السنوي :

لبنان : 20 دولاراً أميركياً. الدول العربية :
50 دولاراً أميركياً. أوروبا وأميركا : 70
دولاراً أميركياً.

carmen@alghaon.com
هاتف + 961 3 835106

الفاون



جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها
شوقي عبد الأمير

جهة الجنون الأكثر حكمة

كانت المفاجأة في التعرّف إلى المعاني الأولى لمفردات الجنون وكيفية تحوّلها وانتقالها ابتداءً بالفعل «جُنْ» أي خَفِيَ. والمجنون بهذا المعنى هو مَنْ يختبئ في عقله سرّاً أو شبحاً أو طيفاً أو ظلاماً ما. تؤكد قواميسنا هذا التعريف، حيث نقرأ في «لسان العرب» لابن منظور: «جُنُن الشيء يجنّه جنّاً: وكلّ شيء سترَ عنك فقد جُنَّ عنك... وبه سَمِيَ الجنُّ لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار. وكذلك الجنين لاستتاره في بطن أمه...». وحتى «الجنّة» لأنها مخفية!

وتتواصل المفاجأة طويلاً وعرضاً بعد أن نعرف أن الكلمة الشاعرية الرومنسية في الحب والغرام وهي «الهُيام» معناها «جُنُون النياق» مثل «السَّعر» فيقال للناقة ناقة هائمة أو مسعورة أي مجنونة ومثل «الثَّول» وهو جنونُ الشاء والدواب كما الكلبُ جُنُونُ الكلاب. لكنني لم أكتف بهذا الحدّ، وصرت أبحث في ما خلفه بعض من هؤلاء «المجانين» من نصوص وكلمات وحكايات منشورة هنا وهناك في كتب التراث التي لم نألف قراءتها وكأننا حكمنا عليها هي الأخرى بالقطيعة كما نفعّل مع المجانين وأشهرها «عقلاء المجانين» للنيسابوري الذي يورد أخباراً ونصوصاً «مجنونة»، اخترت منها بعض «الوصفات» والأقوال والنصائح لمن يريد أن يتّعتظ:

وصفة غاريقيون⁽¹⁾ لعلّيان المجنون في الاستغفار

«خُذ ورقَ الفقر وعرقَ الصبر وهليلج التواضع وبليج المعرفة وغاريقيون الفكر ودُقّها دقاً ناعماً بهاون الندم واجعلها في طنجير التقى وصبّ عليها ماء الحياء وأوقد تحتها حطب المحبة حتّى يرغو الزبد ثم أفرغها في جام الرضى وروّحها بمروحة الحمد واجعلها في قدح الفكرة وذقّها بملقعة الاستغفار فلن تعود بعدها تعصي ربك أبداً».

طبخة حيّان المجنون للعشاق وأهل الصباغة للتخفيف عنهم

«خُذ قند الصفاء وسمن البهاء وزعفران الرضاء وماء المراقبة وانصبّ طنجير القلق وأوقد تحتها حطب الحرق واعقدّه بإسطام الحياء ونار الشوق حتّى تزيد وترغو رغوّة التوكّل ثم ابسطه على صحاف الأنس ثم كُله. فإذا أكلته تضجّ أوجاع القلوب إلى مداوئها وتشكو الضمائر إلى مُبليها وتبكي العيون من محبة ميكيها....».

رسالة سمنون المجنون إلى أحد الخلفاء

«وصلت إلى الله بعدما أمت ما كان حياً وهو النفسُ

وأحييت ما كان ميتاً وهو القلبُ وشاهدت ما كان غائباً وهو الآخرةُ وغيبت ما كان شاهداً وهو الدنيا وأبقيت ما كان فانياً وهو المُرَادُ وأفنيت ما كان باقياً وهو الهوى فاستوحشت مما تأنسون به واستأنست مما تستوحشون منه».

خبر رازم المجنون

«كان بطرطوس مجنون يُقال له رازم وكان مدهوشاً يهذي ويُسمع ويؤذي لكن إذا ما خرج العسكرُ إلى أرض الروم خرج معهم وحمل درعا وسيفاً فكلما لقي عدواً أفاق وكأنّ ليس به جنون وكان من أخشن الناس على العدو وربما قتل في اليوم جملةً من الأعداء فإذا عاد إلى أرض الإسلام عاد إلى جنونه».

دعاء حيونة المجنونة

«قالت: من أحبّ أنس ومن أنس طرب ومن طرب اشتاق ومن اشتاق وله ومن وله خدَم ومن خدَم وصل ومن وصل اتّصل ومن اتّصل عَرَفَ ومن عَرَفَ قَرَبَ ومن قَرَبَ لم يرقد».

محاورات المجانين

1- قديس المعتوه والعاقل

العاقل: يا قديس أنت تعدو من الصباح إلى الرواح أيوجعك جسدك إذا جاء الليل؟
قديس المعتوه: إذا الليل أليسني ثوبه تقلّب فيه فتى موجد رأيت التصبّر ستر الهوى إذا اشتملت فوقه الأضلع وكيف يطيق فتى كتمه وأجفانه أبداً تدمع
العاقل: أسألك عما تشتكي فتشدي شعراً؟
قديس المعتوه: يا ابن الفاعلة، قد أجبتك.

2- بين سعدون المجنون وبهلول

سعدون: أوصني وإلا أوصيك بهلول: أوصني أنت يا أخي سعدون: أوصيك بحفظ نفسك من نفسك وفكّها من جسدك فإن هذه الدنيا ليست لك بدار. بهلول: وأنا أوصيك يا أخي أن اجعل جوارحك مطيئتك واحمل عليها زاد معرفتك واسلك بها طريق تلفك فإن ذكرك ثقل الحمل فذكرها عاقبة البلوغ. ثم أجهش بالبكاء.

3- بين الجاحظ ومجنون

المجنون: من أنت؟

الجاحظ: عمرو بن بحر الجاحظ

المجنون: هل أنت الذي تزعم أهل البصرة أنك أعلمهم؟

الجاحظ: إن ذلك ليُقال.

المجنون: من أشعر الناس؟

الجاحظ: امرؤ القيس.

المجنون: وحيث يقول ماذا؟

الجاحظ: كأن قلوب الطير رطباً ويابساً

على وكرها العناب والحشف البالي

المجنون: أنا أشعر منه

الجاحظ: وحيث تقول ماذا؟

المجنون: كأن وراء الستر فوق فراشها

قناديل زيت من وراء قرام⁽²⁾

فأنا أشعر؟

الجاحظ: أنت.

المجنون: أيهما أقوى الماء أم الريح؟

الجاحظ: الماء

المجنون: لم تُصب

الجاحظ: وكيف؟

المجنون: يقع الثوب في الماء فيبتل في أقل من

طرفة عين ويُيسط في الريح فلا يجفّ

إلا بعد ساعات. هل أصبت أم أخطأت؟

الجاحظ: أصبت.

المجنون: اذهب فلا تعقل أنت ولا أهل البصرة

شيئاً.

4- بين الفقيه بن إدريس والمجنون سهل بن أبي مالك في تحريم النبيذ

ابن إدريس: يا ابن أبي مالك؛ ما تقول في النبيذ؟

ابن أبي مالك: حلال.

ابن إدريس: أتشربه؟

ابن أبي مالك: إن شربته فقد شربه وكيعٌ وهو قدوة.

ابن إدريس: هل تقتدي بوكيع في تحليله ولا

تقتدي بي في تحريمه وأنا أسن منه؟

ابن أبي مالك: إن قول وكيع مع اتفاق أهل البلد

معه أحب إليّ من مقاتلك مع

اختلاف أهل البلد عليك.

5- نذير

سأل عليّان المجنون أحد الفقهاء: أليس قال الله في كتابه: «وإن من أمة إلا خلا بها نذير».

الفقيه: بلى

عليّان: فما نذير الكلاب؟

الفقيه: (ظل صامتاً دون جواب)

عليّان (أخرج من جيبه حجراً وقال): هذا نذيرُ

الكلاب.

(1) نبات مسموم.

(2) القرام: وشاح أحمر.

أسرار الشياطين

شاعر ألماني تربطه علاقات فساد ببعض الشعراء العرب، يتقاضى الرّشى ليترجم لهم مجموعاتهم الشعرية إلى الألمانية، بأسعار تبدأ من ثلاثة آلاف دولار أميركي عن المجموعة الواحدة، وصولاً إلى العشرة آلاف دولار، بغض النظر عن القيمة الفنية للمجموعة المترجمة. وقد اشتمر هذا الشاعر (غير المعروف في بلاده) في الأوساط الثقافية العربية من خلال اشتراكه ببرنامج ثقافي حوار بين الشرق والغرب.

في البداية، والآن، وهنا، وفي هذه الساعة، وقبل قليل، وبعد كثير، ودون مقدّمات، دون مؤخّرات أيضاً، وخصوصاً، وأقولها عالياً، لكن كثيراً، وجيِّداً، إنما من دون ادّعاء، وبادّعاء، وهذا ليس إطرء، لا بل هو الإطرء بعينه، وفي الحقيقة هذي هي النقاط الكيانية التي أردت أن أشرحها لكم في هذه المقالة.



كيف يكتب الشاعر عقل العويط مقالته الأسبوعي في "الملحق"؟

قريباً...

في المكتبات



عتيقة» لإيزابيل الليندي، فبرك جابر خبراً عجيباً في جريدة «الحياة»، يقول: «تلقت «الحياة» رسالة من أستاذ جامعي لبناني يدعى سامر رفاعي يأخذ فيها على شيرين أبو النجا، تسرعها في إطلاق حكم خاطئ... إلخ!!» مع دفاع مستميت عن جابر الذي يدعي العزلة بينما لا يترك جائزة أو سباقاً للجرى إلا ويكون أول المشتركين!



رداً على الفضيحة التي أثارها شيرين أبو النجا حول نسخ ربيع جابر روايته الأخيرة «أميركا» عن رواية «صورة

وإعادة طبعها من دون إذنه على الشكل الآتي: «نحن نقوم بمراسلة الدار لطباعة كتبه غير أنهم لا يردون علينا، وبالتالي نقوم بطباعتها، بغض النظر عن موافقتهم... ولا يوجد قانون محاسبة، لذا لم لا نقوم بذلك؟ وقبل بضع سنين لم يكن هناك أصلاً ما يُسمى حقوق نشر في العالم كله!!» (جريدة «أوان»، 20 كانون الأول 2009).



بصفاقة استثنائية، برّ مجدي حيدر، صاحب «دار ورد»، وابن الروائي حيدر حيدر، سطوه على أعمال الطاهر بن جلون

كاملاً على «الفيستوك»، ولدى المقارنة تبين أنه قد تمّ حذف اسم «دار الفاوون» ناشر الكتاب الجديد للشاعر والذي عنه دار الحوار! وسواء كان صاحب هذه الفعلة التي تكرّرت مراراً هو المحرّر الحقيقي للصفحة الثقافية، أو المديرة الشكلية لها، فإن ذلك دليل جديد على الانحطاط المهني الذي يسبح فيه البعض.



تعبيراً عن انزعاجه من الحذف الذي تمّ بحق حوار أجرته معه جريدة «النهار»، أعاد منذر مصري نشر الحوار

كاترين م...!! وللمحرر الثقافة في «الحياة» تاريخ مع هذه النقاط الثلاث، وأطرفها قد كان قبل عامين حين نشر تغطية تتناول مواد العدد الثامن من جريدة «الفاوون» وفيها الخبر الذي يقول: «جمانة حداد تسطو على جسد إبراهيم توتنجي ورنا نجار»، فجعله كالآتي: «جمانة حداد... على جسد إبراهيم توتنجي ورنا نجار!!»



أورد محرر الثقافة في جريدة «الحياة» خبر صدور كتاب «حياة كاترين ميهي الجنسية» على الشكل الآتي: «حياة

الكتب الشعرية التي برزت هذا العام «منزل الأخت الصغرى» لناظم السيد!!» (القدس، 29 كانون الأول 2009)، بل راح يمدح مسابقة «صموئيل 39» ويدافع عنها فاضحاً ضعفه اللغوي، فلنقرأ: «هاجموها حين اكتشفوا خلّوهم من لائحتها!!» والصحيح أن يقول كما يعرف أي طالب في الابتدائية: «حين اكتشفوا خلّو لائحتها من أسمائهم».



لم يكتف مراسل جريدة «القدس» ناظم السيد في تغطيته لأحداث العام الثقافية، بالقول: «ومن

نفسها لمديح ترجمته لأشعار ريلكه عن الألمانية: «الترجمة الأفضل». علماً أن أحداً من هؤلاء الذين استعملوا هذه الصفة لا يعرف كلمة واحدة في اللغة الألمانية! هذه الإشارة ليست انتقاصاً من قيمة الجهد المهم الذي يقوم به جهاد، بل فقط للفت الانتباه كيف أن المصالح يمكنها صناعة «المعجزات».



جميع المنابر التي تربط مدراءها علاقة مصلحة بالشاعر والمترجم العراقي كاظم جهاد، استعملت الصفة